

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

2

FEBRUAR 1961

SOEBEN ERSCHIENEN

HAYDN

ALS OPERNKAPELLMEISTER

Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung

Bearbeitet von Dénes Bartha und László Somfai

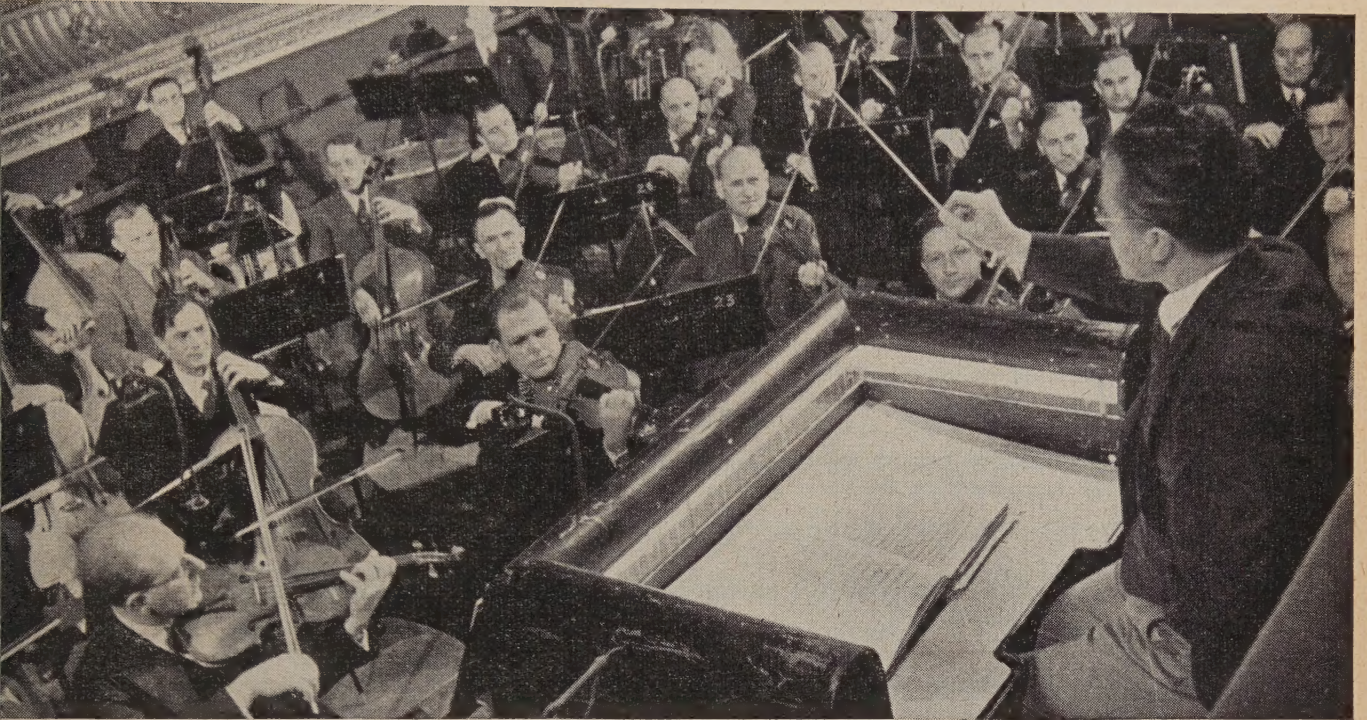
Eine Sensation der Internationalen Haydn-Konferenz Budapest (im September 1959) war das Referat, in welchem Professor Dr. Dénes Bartha über die hochwichtigen Ergebnisse berichtete, die sich aus der (seit 1957 im Gange befindlichen) methodischen Verarbeitung des ehemaligen Esterházy-Opernarchivs (aus der Wirkungszeit Joseph Haydns: 1761–1790) ergaben.

Die Arbeit der beiden Verfasser enthält eine reich dokumentierte Chronik der Esterházyer Opernpremierer unter Haydn (durch welche die ungenauen und lückenhaften Angaben u. a. bei Pohl vielfach ergänzt und berichtigt werden), einen präzise gearbeiteten „Catalogue raisonné“ der erhaltenen Opernmaterialien, genaue Angaben über Haydns Operntruppe, eine wesentlich ergänzte Liste von Haydns Einlagearien sowie die Partiturerstausgabe und eine Plattenbeilage von zweien der neuentdeckten Haydn-Einlageszenen.

472 Seiten · 30 Faksimiles · Mit Musikbeilage und Schallplatte in separatem Band · Ganzleinen DM 60,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Die Zukunft hört schon heute mit...



Unvergessen sind die Stimmen z. B. von Caruso, Elisabeth Rethberg, Schaljapin und das brillante Spiel von Jan Kubelik. Leider stehen uns nur noch technisch unvollkommene Schallaufzeichnungen zur Verfügung. Heute dagegen gibt es TELEFUNKEN-Tonbandgeräte Magnetophon. Sie erhalten alle wertvollen Dokumente der Gegenwart für die Hörer von morgen.

Tonband-Aufnahmen von Orchesterproben zeigen dem Dirigenten die feinsten Nuancierungen auf, dem Künstler sind sie eine zuverlässige und unbestechliche Kontrolle. Hintergrundgeräusche und Sphärenmusik - kurz, alle Geräuschkulissen klingen naturgetreu von einem Tonbandgerät Magnetophon.



Wer Qualität sucht - wählt **TELEFUNKEN**

Wenn Sie bitte den 16seitigen Sonderprospekt
an der TELEFUNKEN GMBH,
Abteilung Magnetongeräte, N
Hannover, Göttinger Chaussee 76
Name:
Anschrift:

Die Aufnahme urheberrechtlich geschützter Werke der Musik und Literatur ist nur mit Einwilligung der Urheber bzw. deren Interessenvertretungen und der sonstigen Berechtigten, z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger, Hersteller von Schallplatten usw. gestattet.

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

122. Jahrgang Heft 2/1961

WALTHER HARTH: Schock oder Vorurteil? — Zum Verständnis neuer Musik	45	
HANS CHRISTOPH WORBS: Das Zitat in der Neuen Musik	47	
HANS-JOACHIM MARX: Von der Gegenwartigkeit historischer Musik — Zu Arnold Schönbergs Bach-Instrumentation	49	
GUSTAV ADOLF TRUMPF: Bachs Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“	52	
DAS MUSIKLEBEN: Stuttgart: Orffs „Ludus de nato Infante mirificus“ / Frankfurt a. M.: Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“ / Kassel: Südpol-Ballade, Zilligs Oper „Das Opfer“ / Düsseldorf: „Der Freischütz“ als Nachkriegsmärchen / Duisburg: Jan Hanus „Der Diener zweier Herren“, deutsche Erstaufführung / München: Ratlosigkeit um Carmen — Madame Butterfly und der Terminkalender / Mannheim: Neues Ballett, Der erste Abend des Choreographen Heino Heiden / Wiesbaden: Beinahe eine musikalische Komödie, R. M. Siegels „Herr Kayser und die Nachtigall“ uraufgeführt / Paris: Altes — neu in der großen Oper / Schweiz: Clara Haskil, Zum Tod der großen Pianistin — Berg=Webern=Zyklus in Basel		58
BÜCHER	72	
NOTEN	78	
NOTENBEILAGE: Carl Orff — Aus dem Weihnachtsspiel	79	
VORSCHAU / RÜCKSCHAU	80	

BILDER

Kinderszene aus Orffs „Ludus de nato Infante mirificus“ (Weizsäcker) / „Der Prinz von Homburg“ von Hans Werner Henze (Englert) / „Das Opfer“ von Winfried Zillig (Nehrdich) / „Der Diener zweier Herren“ von Jan Hanus nach Goldoni (Hess) / Liane Daydé und Serge Golovine in Tschaikowskys „Dornröschen“ im Théâtre des Champs Elysée (Lido) / Claude Bessy und Attilio Labis in Tschaikowskys „Schwanensee“ in der Pariser Großen Oper (Lido) / Clara Haskil (dpa)

Schock oder Vorurteil?

Zum Verständnis neuer Musik

Die Musik unserer Zeit, soweit sie gut, wertvoll und wesentlich ist, hat mit Modeströmungen nicht mehr und nicht weniger zu tun als die Musik jeder früheren Epoche. Sie ist neu, gewiß. Und als „musica nova“, „ars nova“ oder „Nuove musiche“ haben sich seit alters her die jungen Musikepochen im stolzen Gegensatz zu Letzt-Vergangenem bezeichnet. Das war schon im 13. Jahrhundert so und ist bis heute so geblieben.

Die neuen Stile erwachsen aus neuen Lebensauffassungen, und sie schufen sich ihre neuen Techniken und Formen. Die historische Rückschau registriert viele solcher Einschnitte. Ihre Abgrenzung ist, von heute aus gesehen, leicht. In Wirklichkeit waren die Entwicklungen keineswegs so einfach. Vielfältige Überschneidungen, Überlagerungen und gegenseitige Auseinandersetzungen hat es auch damals gegeben. Allein im 19. Jahrhundert enthielt fast jedes Werk von Berlioz, Liszt, Wagner, Brahms und Bruckner bis hin zum jungen Richard Strauss für seine Zeit soviel des Neuen, Erschreckenden, soviel, was als eitle Mode erschien, daß die für uns heute selbstverständlichen Beziehungen der Dinge untereinander und zur Vergangenheit nicht gesehen und erkannt wurden.

Worauf es also ankommt, ist einzig dies: auch das scheinbar „modernste“ Werk steht nicht im leeren Raum. Es ist von Vorbildern und Beispielen abhängig. Es steht in der langen Reihe musikalischer Traditionen. Das eine mehr, das andere weniger.

Und auch das lehrt die Geschichte: bleibend und wesentlich in der Kunst sind immer die Phänomene, die sich merkbar und meist bewußt von Früherem absetzen. Ja, wir interpretieren heute die großen Meister der Vergangenheit doch gerade so, daß wir in *dem* ihre spezifische Leistung zu erkennen suchen, was sie anders gemacht haben als ihre Vorgänger und mittelmäßigen Zeitgenossen. Und dieses andere hat die Hörer zu allen Zeiten schockiert.

Aber ist das heute noch ein echter Schock, was viele vor den ihnen ungewohnten Klängen neuerer Musik empfinden? Es ist viel einfacher, viel nüchterner und prosaischer. Diese Unsicherheit und Skepsis vor etwas scheinbar Unbekanntem entspringt zunächst nur einer Menge von Vorurteilen verschiedenster Art. Vielleicht ist sich der einzelne ihrer oft gar nicht bewußt. Vielleicht kommt seine fast instinktive Abneigung gegen etwas, das er nicht genügend kennt, nur daher, daß ihm die Brücken, die Zugänge fehlen. Einfach deshalb, weil er diese Zugänge da sucht, wo er sie bei der sogenannten traditionellen Musik zu finden gewohnt war; bei der Musik also, sagen wir, von Bach bis Richard Strauss. Alle diese Meister schrieben ein-

mal „neue Musik“, waren zugleich Neuerer und Traditionalisten. Dies anzuerkennen, sich diese Tatsache einmal wirklich bewußt zu machen, wäre schon die Beseitigung eines ersten und vielleicht entscheidenden Vorurteils gegenüber der Musik unserer Zeit.

Das zweite, nicht minder wichtige und häufige Vorurteil ist dieses: die neuere Musik ist so anders und so fremd, wenn wir sie mit den Schöpfungen eben dieser Meister der Vergangenheit vergleichen. Sie wirkt kompliziert, häßlich, aggressiv, gewollt und konstruiert. Die verwirrenden Begriffe von Schönheit und Melodie, von Klarheit und Harmonie werden hier gegen alles Neue ins Feld geführt.

Aber es gibt wohl nichts Subjektiveres in der Welt als Schönheit und Harmonie. Das sind Fragen des Geschmacks einer Zeit, einer bestimmten Gesellschaftsschicht. Sie sind abhängig von Nation, Umwelt, Erziehung. Sie liegen im Wesen und Vermögen des einzelnen. Über den Geschmack soll man nicht streiten, schon gar nicht in der Kunst. Denn hier kommt es einzig und allein auf Begriffe, wie echt und wahr, gut und schlecht, an. Für sie lassen sich einigermaßen objektive und allgemeinverbindliche Definitionen finden.

Im übrigen gilt auch auf künstlerischem Gebiet wie überall sonst das alte „*variatio delectat*“. Und tatsächlich ist diese Variatio, die stete Veränderung der Dinge, die Verschiedenheit der Phänomene, ein wesentliches Symptom aller echten Kunstentwicklung. Denn Kunst ist Dynamik, jedes Verweilen wäre hier Stagnation und schließlich Selbstauflösung.

Damit sind wir beim Begriff der Aggressivität, der so gern unbedachtsam gegenüber der neuen Musik angewandt wird. Muß nicht alles Große und Echte in der Kunst aggressiv, d. h. „anspringend, auf-rüttelnd“, sein? Hunderte von Beispielen beweisen, daß jedes bedeutende neue Werk auf seine Zeitgenossen aggressiv gewirkt hat. Sogar Mozarts fröhlich-blitzende, humorig wirbelnde Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit“ hat auf kunstsinnige Zeitgenossen überliefertermaßen so gewirkt, und daß etwa Beethovens Spätwerke von den Zeitgenossen als beruhigend empfunden worden wären, wird niemand behaupten wollen, dem die immense, noch heute wirksame Aggressivität der letzten Streichquartette oder der Missa solemnis einmal bewußt geworden ist.

Man spricht so gern von Melodie und man meint damit etwas, das diesen Begriff nur in einem recht engen, oberflächlichen und fragwürdigen Sinn erfaßt. Denken wir aber daran, daß es ein Melos, eine melodische Linie also, ebenso im einstimmigen

gregorianischen Choral des neunten wie in der mehrstimmigen Motette des 13. Jahrhunderts gibt, ebenso in einer Chorfuge von Bach wie in der dramatisch-zugespitzten Sinfoniedurchführung bei Beethoven, dann sehen wir, wie vieldeutig und umfassend dieser Begriff wird und wie wenig er über das Wesen oder gar den Wert einer Komposition aussagt. Denken wir ferner daran, daß von Bach bis Reger immer wieder der Vorwurf des „Unmelodischen“ gegen die Werke aller Meister erhoben wurde, dann dürften wir erkennen, daß hier kein echtes Argument, sondern lediglich wieder ein Vorurteil gegen irgendeine Art von Musik vorliegt.

Ähnlich steht es mit der Klarheit. Kaiser Joseph II. warf der Figaro-Ouvertüre „verwirrende Fülle von Tönen“ vor. Nun, was hätte dieser Musikkenner damals wohl zu einer Bruckner-Sinfonie gesagt? Aber solche Überlegung ist müßig. Denn hier ist wiederum allein das Vermögen des einzelnen in einer bestimmten Zeit entscheidend, seine Fähigkeit, Tonverbindungen beim Hören aufzunehmen, zu erkennen und zu verfolgen. Es ist eine erwiesene Tatsache, daß selbst erfahrenen Musikliebhabern gerade solche Tonwerke beim Hören unklar vorkommen und ihrem Verständnis Schwierigkeiten bereiten, deren einzige Anliegen autonome musikalische Logik und Klarheit sind, also etwa eine Fuge.

Hier kommen wir zwangsläufig zu jenem Bündel von Vorurteilen, das mit den Worten „gewollt, kompliziert und konstruiert“ umschrieben wurde. Ich glaube, daß jeder Musikkenner oder -liebhaber, der imstande ist, eine Bachsche Fuge, einen Quartettsatz von Beethoven, einen Sinfoniesatz von Brahms oder Bruckner wirklich zu hören, auch keine sonderlichen Schwierigkeiten beim Anhören von neueren Werken haben wird; seien sie nun von Hindemith, Strawinsky, Bartók, Honegger oder sogar von Schönberg, Berg und Webern, um nur die bedeutendsten Meister unserer Zeit zu nennen.

Aber, wer ist überhaupt imstande, wirklich und richtig zu hören? Wer vermag ein Musikstück aus den ihm innewohnenden Gesetzen, also aus seinem Eigenwert, aus seiner absoluten künstlerischen Autonomie heraus beim Hören zu erfassen? Wir hören doch alle meist mit unserer allgemeinen oder besonderen musikalischen Bildung; wir hören mit Konventionen und Assoziationen, mit Gewohnheiten und vagen Vorstellungen. Wir hören kaum wirklich mit dem Ohr, geschweige denn mit unserem vollen geistigen Bewußtsein. Warum sind denn die Programme unserer Konzerte, die Repertoires unserer Opernbühnen so eng, so eintönig, so wenig abwechslungsreich? Doch nur deshalb, weil auch von der Musik der früheren Zeiten nur ein verschwindend geringer Bruchteil im Bewußtsein der breiteren Öffentlichkeit lebt.

Seien wir ehrlich: was kennen wir von den zahlreichen Haydn'schen Sinfonien, von der Kammermusik Mozarts und Beethovens, den über 500 Liedern Schuberts? Was wissen wir von den Meistern vor Bach, von denen um und neben den Großen späterer Epochen? Hier schon beginnt das Phlegma und mit ihm das Vorurteil. Schon hier, auf dem scheinbar gesicherten Boden des sogenannten Bildungsbesitzes sind wir eingeengt von den Konventionen eigener Bequemlichkeit und geistiger Trägheit. Alles, was wir nicht kennen, erscheint

uns schwierig, kompliziert. Was wir nicht gleich verstehen, gewollt und konstruiert. Das „erwirb es, um es zu besitzen“ ist eine platonische Forderung, um deren Realisierung wir uns selbst beim „Erbten“ recht wenig kümmern.

Wir sind geneigt, die Zeichen unserer Zeit auf vielen Gebieten zu erkennen und anzuerkennen. In der Kunst, und da wieder vor allem in der Musik, nehmen wir von ihnen kaum und dann nur widerwillig Notiz. Da bewegen wir uns in Kategorien und Vergleichen, die einfach Unvereinbares zusammenzwingen wollen. Auch hier sind wir träge geworden. Es fehlen uns die rechten Maßstäbe, und weil sie fehlen bzw. weil wir falsche Maßstäbe wählen und falsche Vergleiche anstellen, werden wir unsicher, skeptisch und ablehnend.

Wir brauchen gar nicht den oft zitierten Vergleich zwischen der Postkutsche und dem Auto, zwischen der Eisenbahn und dem Düsenflugzeug heranzuziehen oder gar auf die Segnungen und Gefahren des Atomzeitalters hinzuweisen, wenn wir das völlig veränderte, stetig sich wandelnde Weltbild unserer Tage charakterisieren wollen. Immerhin ist die Überlegung frappierend, daß nicht nur die Werke der Wiener Klassiker, nicht nur fast das gesamte Oeuvre von Weber, Schumann und Mendelssohn, sondern sogar die Frühwerke von Wagner und Verdi zu einer Zeit entstanden sind, in der die Dampflokomotive zwar erfunden, aber noch längst kein selbstverständlicher Faktor des öffentlichen Lebens war. Die Musik nun, die heute entsteht, ja alles, was in den letzten 50 bis 60 Jahren entstanden ist, wuchs aus menschlichen und sachlichen Voraussetzungen, die eben mit denen anderer Zeiten nicht zu vergleichen sind. Trotzdem aber, und hier liegt wieder eines jener gefährlichen Vorurteile, wird jede neue künstlerische Produktion mit derjenigen früherer, in ihrem Wesen und Charakter so völlig anderer Zeiten verglichen. Und: sie wird nicht etwa verglichen mit einem Leistungs- oder Qualitätsdurchschnitt früherer Epochen, sondern das Neue wird nur an den Meisterwerken der Vergangenheit gemessen; es wird gemessen an jenen einsam ragenden Gipfeln, die aus dem vielfach zerklüfteten Bergland, den Hochebenen oder Tälern vergangener Zeiten bis zu uns herüberrauchen.

Hier ist angedeutet, was Frucht und Fluch der jungen Musik zugleich bedeutet: sie muß sich gegen all das behaupten, was vor ihr war. Nicht nur gegenüber einem Publikum, das diese Dinge als mehr oder minder selbstverständlichen Bildungsbesitz übernommen hat, sondern auch sich selbst gegenüber. Das ist ein schier unlösbares Dilemma. Jede schöpferische Persönlichkeit steht heute vor der Notwendigkeit, auf steilen, unbeschrifteten Felsenpfaden einen gangbaren Weg zur eigenen schöpferischen Freiheit zu suchen und zu finden.

Aber, ohne daß wir es vielleicht bemerken, hat die allgemeine Wandlung uns alle in ihren Bann gezogen. Extravagante Formen und Farben, die vor wenigen Jahren auf avantgardistischen Ausstellungen modernster Raum- und Wohnkunst nur mit leidiges Kopfschütteln erregten, findet man heute in allen Tapeten-, Lampen- und Möbelgeschäften, ja fast in jedem Warenhaus. Und diese Dinge werden gekauft, sonst würde man sie wohl kaum fabrik- und serienmäßig herstellen. Hier überall

gehen wir ganz selbstverständlich mit. Wir merken kaum, daß dem so ist. Aber in der Musik benutzt das „Kunstgewerbe“ heute bestenfalls die Syntax und Gebärde des ausgehenden 19. Jahrhunderts, also etwa Debussys.

Woran das liegt, ist schwer zu sagen. Vielleicht liegt es am Wesen der Musik selbst, als einer Kunst, die in der Zeit geschieht und abläuft, als einer flüchtigen, kaum greifbaren Erscheinung. Das Eindringen zeitgemäßer Formen und Gestalten in den Bereich des täglichen Lebens schafft Gewohnheiten. Die Dinge verlieren an Fremdheit, weil man ihnen immer wieder und von selbst begegnet. Die Begegnung mit der Musik jedoch muß man erst suchen, und dann noch bleibt sie flüchtig. Wenn der letzte Ton eines Musikstücks verklungen ist, ist auch die Begegnung mit ihm meist zu Ende. Und der öffentliche Musikbetrieb tut immer noch recht wenig, um derartige Begegnungen herbeizuführen, sie zu wiederholen. Die Dinge verharren deshalb in der Vereinzelung, Verbindungen und

Zusammenhänge fehlen. Und vor allem die Maßstäbe. In der Musik erscheint uns jedes neue Phänomen allein und dadurch fremd. Worauf es also ankommt, ist zu erkennen, wo die Beziehungen zum Bekannten, wo die Ansatzpunkte zu eigenem Urteil und eigener Wertung und damit zum Verständnis liegen.

Nach dem Anhören eines Stückes von Paul Hindemith sagte neulich jemand: „Ich weiß jetzt gar nicht mehr, warum wir vor 30 Jahren bei solcher Musik gepfiffen haben. Damals hat uns das alles so erregt und schien so neu. Heute höre ich nur Bruckner und Reger.“ Hier liegt sozusagen der Hase im Pfeffer. Das Neue bleibt nicht immer neu. Allerdings ist dazu eben eine öftere Begegnung mit den Dingen nötig. Wer neue Musik mehrmals wirklich und bewußt gehört hat, erkennt bald, wie hier alles in sich begründet ist, wie jedes Stück gleichermaßen auf überkommenen und eigenen, neuen Gesetzen beruht und wird sich über seine eigenen Vorurteile wundern.

Hans Christoph Worbs

Das Zitat in der Neuen Musik

Das bewußte Zitat eines dem Hörer möglichst vertrauten Motivs oder Themas ist in der Neuen Musik zu einem aufschlußreichen Faktor der künstlerischen Aussage geworden. Freilich wußten auch schon frühere Zeiten von dieser reizvollen Möglichkeit, durch unvermutet geknüpfte Beziehungen den eigenen geistigen Standort zu erhellen, ein charmantes Spiel zu treiben oder hier und dort einem verehrten Genius eine Huldigung darzubringen. Besonders die deutsche Romantik, geheimnisvollen Verschlüsselungen und phantasie-reichen Ideen zugetan, schien die solchen Zitaten innewohnenden Aussagemöglichkeiten immer wieder ausschöpfen zu wollen. Robert Schumann hat in seinen „Faschingsschwank aus Wien“ die damals in Wien verbotene Marseillaise gleichsam hineingeschmuggelt, Johannes Brahms in die zehnte Variation seiner Klaviervariationen op. 9 als zarte Huldigung an die verehrte Freundin ein Thema Clara Schumanns verwoben, in seinem Lilienrondo „Auf dem Kirchhof“ den am Schluß verkündeten Auferstehungsgedanken sinnvoll durch ein Zitat des Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden“ unterstrichen. Und als Anton Bruckner seine Richard Wagner gewidmete 3. Sinfonie überarbeitete, tilgte er einige Zitate aus „Walküre“ und „Tristan und Isolde“, die in der Urform des Werkes, über eine bloße Huldigung an den Bayreuther Meister hinausgehend, vielleicht eine besondere Bedeutung besessen haben mochten.

So häuften sich schon im vorigen Jahrhundert die verschiedenartigsten Belege für eine teils im geistvollen Spiel, teils im tiefeschürfenden Aussagebedürfnis wurzelnde Verwendung von musika-

lischen Zitaten. Die weite Skala, die in der Neuen Musik gleißende Ironie und parodistisch beißenden Spott hierbei in gleicher Weise als Triebkraft in Erscheinung treten läßt wie den Wunsch nach einer Verankerung in der haltgebenden Tradition, war vordem jedoch noch relativ begrenzt. Erst die besondere künstlerische Situation unserer Zeit, in der die neue Kunst in ein bewußteres, spannungs-reicheres Verhältnis zur Vergangenheit tritt als jemals zuvor, aber auch die der modernen Kunst eigene intellektuell überlegene Distanz eröffneten für die Verwendung des Zitats gänzlich neue Perspektiven. Von Charles Ives, in dessen Werke wiederholt das Kopfmotiv aus Beethovens „Fünfter“ hineinspukt, bis zu Hans Werner Henzes Mannon Lescaut-Oper „Boulevard Solitude“ mit ihrem beziehungs-vollen Massen-Zitat spannt sich hier ein weiter, verschiedenartigste Kompositionen einschließender Bogen.

Es ist kein Zufall, daß sich für eine aufschlußreiche Konfrontierung der dem Zitat innewohnenden Aussagekräfte in besonderem Maße Richard Wagners „Tristan und Isolde“ anbietet. Als Gegenstand höchster Verehrung für die einen, mußte er für die anderen, die sich von eben dieser Tradition zu lösen suchten, in seiner künstlerisch und geistig herausragenden Stellung ein dankbares Objekt zur Persiflage, zur Bekräftigung der eigenen, andersgearteten Haltung werden. Im 6. Satz seiner „Lyrischen Suite“ zitiert Alban Berg — freilich etwas beiläufig — den Anfang des Tristan-Vorspiels. Theodor W. Adorno hat in seinem Essay über Alban Berg klar herausgearbeitet, daß Berg im Gegensatz zu anderen Meistern der Neuen Musik

das Erbe des 19. Jahrhunderts nicht von sich gestoßen, sondern „aufgezehrt“ habe, daß sich seine „retrospektive Neigung“ in manchen seiner Werke manifestiere. Bei dem organischen Zusammenhang, der zwischen dem Bergschen Operntypus und Wagners Musikdrama besteht, darf dabei die besondere Verehrung für den Meister von Bayreuth, den Berg in einem seiner Briefe zusammen mit Bach, Mozart, Schönberg und Webern zu den „Ganz-Großen“ der Musik zählt, nicht über-raschen. Auf jeden Fall ist mit diesem Bekenntnis einer Entschlüsselung des Tristanzitats die Richtung gewiesen. Als „eine Art Rückversicherung nach der Vergangenheit hin“ deutet treffend Hans Ferdinand Redlich dieses Zitat, „als eine spirituelle Brücke, die dem isolierten Künstler die Fata Morgana einer geschichtlichen Verankerung vorzaubert“.

Ganz im Gegensatz zu Alban Berg galt der junge Hindemith als übermütiger Verächter der geheiligten Kunsttradition, als konsequenter Anwalt des „Épatez le bourgeois“. Bereits 1921, im Jahre vor der berühmts-berüchtigten Klaviersuite 1922, entfachte er in Stuttgart mit der Uraufführung seines Einakters „Nusch-Nuschi“ einen stürmischen Protest. Als in diesem Spiel der orientalische Fürst in seinem General Kyce Waing den vermeintlichen Verführer seiner Lieblingsbraut erkannt hat und der gedemütigte, arg bestrafte Feldherr vor seinen Herrscher tritt, stöhnt der Maharadscha: „Mirdies, Kyce Waing, mir dies! Wohin nun Treue, da er sie verriet! Wohin nun Ehre und echte Art!“ Mochte der mit dem „Tristan“ nicht allzu vertraute Hörer in diesen Zeilen noch nicht die Anspielung auf Worte König Markes bemerkt haben, so tat ein der Soloposaune anvertrautes Tristanzitat ein übriges, den Spott Hindemiths bewußt zu machen. Im Bestreben, sich radikal von einer fremd gewordenen Tradition zu lösen, den geistigen Abstand zur Welt Wagners deutlich zu machen, bediente sich Hindemith hier geistvoll eines historischen Zitats.

Eine andere Perspektive in der Verwendung des Zitats eröffnet sich — diesmal ohne hiermit verknüpfter geistiger Aussage, aber doch voll köstlichen Witzes — im zweiten Akt von Benjamin Brittens Oper „Albert Herring“. Auch hier ist es ein Zitat aus Wagners „Tristan und Isolde“, das nicht ganz getreu zitierte Liebestrankmotiv. Albert Herring, der allzu tugendsame Sohn einer Gemüsehändlerin, wird im Hause der sittenstrengen, herrischen Lady Billows zum Maienkönig erwählt. Er, der bisher nie getrunken, gespielt oder getanzt, ja der noch nie ein Mädchen geliebt hat, erscheint für diese seltsame Ehrung wie vorherbestimmt. Doch kaum ist er zum Maienkönig gekrönt, kaum ist ihm der Tugendpreis überreicht, überkommt auch ihn plötzlich das Verlangen, seinen lebenshungrigen Altersgenossen nachzueifern. Voller Bedacht hatte der Metzgergeselle Sid vor dem Fest Alberts Limonade mit Rum gemischt. Benjamin Britten rief bei dieser so folgensweren Prozedur die Erinnerung an das Liebestrankmotiv aus Wagners „Tristan“ wach. Durch das wahrhaft komische Mißverhältnis zwischen äußerer Kongruenz und innerer Inkongruenz, durch die Bezugnahme auf das geistig gänzlich Unvereinbare, lediglich äußerlich Analoge erregt dieses Zitat bei jedem kundigen Hörer ein Schmunzeln.

Als übermütiger, von gedanklichen Erwägungen freier Spaß ist demgegenüber ein Zitat im letzten Satz von Dimitri Schostakowitschs Klavierkonzert op. 35 zu werten. Gänzlich unvermittelt intoniert in diesem Satz die solistisch heraustretende Trompete das Hauptthema des ersten Satzes aus Joseph Haydns bekannter Klaviersonate in D-Dur. Darüber hinaus spuken im Klavierpart Reminiszenzen aus Beethovens Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen“ und Schuberts Wanderer-Phantasie. Mit verschiedenartigstem, bunt ausgebreitetem thematischen Material treibt Schostakowitsch hier sein heiteres, unbeschwertes Spiel.

Besondere Bedeutung kommt der Verwendung von Zitaten im Schaffen Igor Strawinskys zu, der sich — ähnlich wie Picasso — die verschiedensten stilistischen Tendenzen zu eigen macht, mit ihnen in schöpferisch überlegener Souveränität schaltet und seine Hörer immer wieder mit mehr oder weniger tongetreuen historischen Zitaten ergötzt. Mozart und Rossini, Weber und Offenbach, Tschaikowsky und Verdi klingen in seiner 1951 uraufgeführten Oper „The Rake's Progress“ an, Beethoven und Rossini, Tschaikowsky und Ravel, Johann Strauß und Delibes in dem bereits 1936 komponierten Ballett „Jeu de Cartes“. Daß Strawinsky in diesem amüsanten Pokerspiel leichte, unterhaltende Musik beschwört, reimt sich mit dem heiteren, gefälligen Geist dieses Balletts. In der dritten Runde des Spiels, in dem Kampf zwischen Karo und Herz, zitiert er das Kopffthema der Ouvertüre zu Rossinis „Barbier von Sevilla“, in der vierten Variation der zweiten Runde ein Thema aus Johann Strauß' „Fledermaus“. Und wenn in der ersten Variation der zweiten Runde Beethoven anklingt, dann ist es, der Heiterkeit des Werkes entsprechend — in der staccato vorgetragenen Akkordbegleitung der Holzbläser und der kurzatmigen Geigenmelodie — das vergnüglich amüsante Thema des Allegretto scherzando der 8. Sinfonie, an das sich Strawinsky hier anlehnt. Schon in seinem Ballett „Petruschka“ charakterisierte Strawinsky die schöne, leichtfertige Ballerina durch einen Walzer aus Joseph Lanners „Steirischen Tänzen“. Und als er über drei Jahrzehnte später für sein Elefantenballett eine „Zirkus-Polka“ komponierte, griff er in diesem witzigen, parodistischen Stück den weltberühmten Militärmarsch Franz Schuberts in bewußt schiefer Harmonisierung auf.

Es ist verständlich, daß dank mancher durch das Wort oder das Sujet vermittelten Beziehung die dem Zitat innewohnenden Aussagemöglichkeiten in der Vokalmusik in größerem Maße existent werden als in der reinen Instrumentalmusik, so in Karl-Birger Blomdahls 1959 in Stockholm uraufgeführten Weltraumoper „Aniara“. Zwanzig Jahre schon treibt das Weltraumschiff, das durch einen technischen Defekt von seiner vorgesehenen Bahn abgekommen ist, richtungslos im Weltall. Zum zwanzigjährigen Jubiläum ihrer Weltraumfahrt werden nun die Passagiere zu einem „Staatsakt“ zusammengerufen. Auf hohen Befehl hin stimmen sie dabei eine anfangs seltsam berührende Hymne an: „Seid umschlungen, Raummillionen!“ Neben Schiller wird hierbei auch Beethoven zitiert. Was jedoch im Schlußsatz der „Neunten“ in fröhde-trunkener, visionärer Begeisterung dem Chor der Menschheit die Zunge löste, ist hier nichts mehr

als eine hohle, leere Phrase. Durch dieses Zitat ist der unheilvolle Abstand zwischen beiden geistigen Welten verdeutlicht.

Leicht lassen sich weitere Beispiele dafür ausfindig machen, daß auch nach Richard Strauss' „Bürgerlicher Komödie“ „Intermezzo“ zeitgenössische Opernkomponisten Zitate in ihre Partituren hineingeheimnißt haben. Bei Carl Orff dienen der Persiflage beispielsweise Verdi- und Puccini-Zitate, die in der phantastischen Totenszene seines „Kleinen Welttheaters“ „Der Mond“ erklingen. Häufig sind es übrigens in ironischer Distanz gehaltene heitere Opern, die sich für ein mehr oder weniger aussagekräftiges Spiel mit Zitaten anbieten. So ist die Partitur von Richard Mohaupts Märchenoper „Die Bremer Stadtmusikanten“ mit witzigen Parodien geradezu übersät, mit Zitaten aus Werken Haydns und Paganinis, Meyerbeers und Verdis. Besonders köstlich ist hier Mohaupts Einfall, den Hofhund Pluto die klangüppigen Anfangstakte aus Tschaikowskys b-Moll-Klavierkonzert auf dem vom Räuberhauptmann herbeigeschleppten Flügel vortragen zu lassen.

An geistvoll ironischen Zitaten fehlt es auch nicht in Rolf Liebermanns „Leonore 40/45“. In dieser

„Opera semiseria“ findet sich aber auch ein Beispiel für ein tongetreues oder freieres Zitat einer ganzen Komposition. Während der deutschen Besatzungszeit wird in einem Pariser Konzertsaal vor deutschen Soldaten und französischen Zivilisten eine zwölftönige Klaviersonate – eine Sonate Liebermanns – gespielt. Entsetzt über diese „Provocation du bon goût“, über diese „Musique de fous“ gibt das Publikum seiner Empörung offen Ausdruck. Da besänftigt der Pianist die erregten Gemüter durch den hier in die Oper eingebauten Vortrag von Franz Liszts berühmtem „Liebes- traum“. Bewußt ist der betont avantgardistischen Haltung von Liebermanns Sonate ein gefühls- seliges Werk der musikalischen Romantik gegen- übergestellt.

Diese Beispiele haben gezeigt, welch gewichtiges künstlerisches Aussagemittel das oft leicht zu entschlüsselnde Zitat in der modernen Musik geworden ist. Ein autoritäres künstlerisches Bewußtsein, eine intellektuell überlegene Distanz gegenüber der eigenen Schöpfung und ein spannungsreiches, lebendiges Verhältnis zur musikalischen Tradition waren hierbei die wichtigsten Voraussetzungen für seine Inanspruchnahme.

Hans-Joachim Marx

Von der Gegenwärtigkeit historischer Musik

Zu Arnold Schönbergs Bach-Instrumentation

Die folgenden Überlegungen wollen versuchen, nach der Gegenwärtigkeit historischer Musik zu fragen. Sie überschreiten die philologische Methode, die sich mit Identifizierung und geschichtlicher Bestimmung zufriedengibt und fragen nach dem Zugang zu Wesen und Wirklichkeit eines geschichtlich gewordenen Werkes. Denn das Werk beginnt erst dort wieder ein Geistig-Lebendiges zu werden, wo es aus der Vergessenheit unserm Bewußtsein gegenwärtig wird. Gegenwärtig nicht als Gewußtes, sondern als Erlebtes. In diesem Sinne existiert das Werk erst, wenn es aus seiner sterilen Objektivität in die lebenerfüllende Subjektivität sich wendet: es existiert erst im Bewußtsein des einzelnen. Dies wird aber negiert, wenn die obskure Forderung aufgestellt wird, es müsse historisch, d. h. „mit den Ohren einer anderen Zeit“⁽¹⁾ gehört werden.

Musik wird, indem sie erklingt, in die Zeitordnung hineingenommen. Zeit und Klang haben gemeinsam, daß sie, einmal wirklich geworden, sogleich unwiederbringlich dem Vergessen sein ausgeliefert sind. Es gibt (abgesehen von den modernen Hilfsmitteln von Tonband und Schallplatte) keine Möglichkeit, sie wieder als authentische Zeit und authentischen Klang zu besitzen. Was im Notenbild überliefert wird, ist die vom Klang abstrahierte Struktur des Satzes. Sie steht, selbst geschichtliches Ereignis, wieder in die Geschichte hin-

ein und ist den Wandlungen des Klangbewußtseins unterworfen. Ihr Sinn hält sich „zwischen den Zeilen“ verborgen: Genau das meint Schoenberg, wie E. Steuermann berichtet, wenn er vom Notenbild als einem „musikalischen Bilderrätsel“ spricht. Hinter dem Bilde hält sich auf, was erst im schöpferischen Nachvollzug (als „Lösung“) wirklich werden kann. Das heißt auf Musik übertragen: im Klang als musikalische Wirklichkeit verliert das Notenbild seine rätselhafte Starre. Und nur, indem Form immer wieder entgegen überkommenen und unlebendigen Auffassungen neu angeschaut wird, besteht nach Steuermann „die einzige Möglichkeit, aus dem Buchstaben Geist zu schlagen“⁽²⁾. Jegliche musikalische Realisation ist, abgesehen von der elektronischen Musik, die sich der Partitur als Kommunikationsmittel enthält, Interpretation. Selbst hinter dem Anspruch „stilechten Musizierens“, das glaubt, es genau so zu machen „wie es war“, verbirgt sich eine dem modernen Ohre verpflichtete Auffassung. Die eigene Wirklichkeit wird hier für historisch-authentische genommen, die doch nur als Substitut der verlorenen wahren fungieren kann. Auch Rekonstruktionen alter Instrumente und Aneignen alter Gesangspraktiken gewähren nicht, was wir immerfort suchen und nie finden können: den historischen Klang. Sie geben ein akustisches Faktum, aber „das „musikalische Faktum ist nicht nur ein akustisches“, wie

Jacques Handschin schreibt, „sondern gleichzeitig ein menschliches“.

Der zeitgenössische Komponist, dem gegenwärtigen Klangbewußtsein verpflichtet, läßt selbst das Aufspüren jenes Klanges, der nach unseren historischen Kenntnissen dem Werk adäquat zu sein scheint, außer acht. Er transskribiert die Satzstruktur in das ihm gemäße Klangbild und schlichtet so nach Adorno den Widerspruch „zwischen kompositorischer Substanz ‚und‘ dem Mittel von deren (konventioneller) klanglicher Realisierung“³⁾. Er kommt Adornos Forderung nach, historische Werke „umzudenken für ein Orchester, das weder schmückt noch spart, sondern als Moment der integralen Komposition fungiert . . .“. Der Komponist geht auf das Werk als ein ihm unbekanntes zu und realisiert es in seiner Sprache: seine Partitur ist die schriftliche Fixierung seiner Auffassung. Sie ist die in die Objektivität erhobene Interpretation, die Zufall und Willkür des einzelnen im Musizieren ausschließt. Die so präzierte Auffassung bestimmt den Dirigenten, des eigenen Hinzutuns enthoben, zum Ausführenden: diesem Sachverhalt gibt auch die Alltagssprache nach. Der Dirigent hat nur „darüber zu wachen, daß jedes Instrument genau den Stärkegrad spielt, der vorgeschrieben ist“⁴⁾.

Arnold Schönberg hat dieses Problem der Interpretation durch seine Bach-Instrumentationen schärfstens herausgehoben. 1922 instrumentierte er zwei Choralvorspiele („Schmücke dich, o liebe Seele“ und „Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“ aus den 18 Chorälen) und 1928 Präludium und Fuge Es-Dur für Orgel. Zwei im Nachlaß befindliche Übertragungen eines Chorals und einer Gambensonate sind über die Anfangstakte nicht hinausgekommen. Die ersten Bach-Bearbeitungen, zwischen der Suite op. 25 (1921) und dem Bläserquintett op. 26 (1924) entstanden, sind der Gewinn einer Zeit, in der sich Schönberg von der Magie expressionistischer Klangwelt befreite und das Prinzip der Zwölftontechnik konzipierte. Die Bearbeitungen haben eine Art Analogie im literarischen Bereich in den Übersetzungen Hofmannsthals, indem diese dem Dichter vorgeben, was er aus eigener Schöpferkraft der Sprache nicht abzugewinnen vermochte: sinnstiftende Strukturen. Die Übertragung fremdsprachiger Werke in die eigene dichterische Sprache entspricht so den Übertragungen historischer Werke in die moderne Klangsprache. Was bei den Bach-Instrumentationen auffällt, ist die Eigentümlichkeit, daß sie sich auf ursprünglich für Orgel geschriebene Werke beschränken. Das Mißbehagen an ihr, daß sie nicht geben konnte, was das moderne Klangempfinden fordert: Farbe, Dynamik, Phrasierung zwang ihn zur Transskription. Wurde doch selbst von musikwissenschaftlicher Seite konstatiert: „... die vom modernen Ohr bei allen übrigen Instrumenten geforderte Beiseeltheit des Tones, die . . . tondichterisch wünschenswerte Biegsamkeit des Klanges und des Stimmengeflechts“ seien auf der Orgel unmöglich erreichbar, „wenn man a due manuali e pedale (wie es Bach für die Choralvorspiele vorschreibt) in der einmal gewählten Gruppierung von Anfang bis Ende spielt“⁵⁾. Schönberg läßt es aber bei der koloristischen Annehmlichkeit des Klanges nicht bewenden. An den Dirigenten Stiedry schreibt er: „Unser ‚Klangbedürfnis‘ zielt nicht auf ‚geschmackige‘ Farbigkeit ab, sondern die Farben bezwecken die Verdeutlichung des Verlaufs der

Stimmen, und das ist im kontrapunktischen Gewebe sehr wichtig“⁶⁾. Dem Postulat „Wir brauchen Durchsichtigkeit, um durchschauen zu können“⁷⁾ fügen sich Farbe, Dynamik und Phrasierung. Sie bewerkstelligen die „Röntgenphotographie des Werkes“⁸⁾. Damit kündigt sich ein neues Klangbewußtsein an, das, überdrüssig der Verzauberung, sich wieder aus dem konstruktiven Geiste zu erneuern sucht. Ansätze hierzu finden sich schon in den Instrumentationsretuschen Richard Wagners an der IX. Symphonie von Beethoven, in dem ein wichtiges Motiv in den Holzbläsern hervorgeholt „nun, wie ich glaube“, schreibt Wagner selbst, „zum ersten Male mit bestimmender Deutlichkeit zu hören“ war¹⁰⁾. Erst Gustav Mahler verweist die Klangfarbe in eine von der Struktur abhängige Funktion. Adorno: „Sie (Farbe) wird gänzlich zu deren Dienerin“⁹⁾. Mahler schreibt: „Die Instrumentation ist nicht dazu da, Klangeffekte zu erzielen, sondern deutlich zum Ausdruck zu bringen, was man zu sagen hat“¹¹⁾. In diesem Zusammenhang weist Kirchmeyer¹²⁾ auf die Wiedergewinnung des alten Instrumentationsbegriffes hin, der die Instrumentalfarbe „der formalen Verdeutlichung der Musik wegen ansetzte“. Auf diese strukturerhellende Funktion beschränkt sich jedoch das Gemeinsame vor- und nachromantischen Instrumentierens. Der Klang selbst bleibt seinem romantischen Habitus treu. Das zeigt Schönbergs Orchesterbesetzung zum Choralvorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele“: zweifach besetzte Holzbläser mit Picc., Baßklar., Kontrafag. — vierfache Blechbläser mit Tuba — Harfe, Celesta, Glockensp., Schlaginstr., Streichquintett, z. T. vierfach geteilt, Solo=Vc.

Beispiel 1

Mahler

Fl. α^2

Ob.

Klar. (B)

Viol. 1

Viol. 2

Schoenberg

Takt 4

Fl.

Ob.

E. H.

Klar. (Es)

Klar. (B)

Bach

The image shows two musical staves. The top staff is for Mahler's Choral Prelude 'Schmücke dich, o liebe Seele', featuring woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B) and strings (Violins 1 and 2). The bottom staff is for Schönberg's 'Takt 4' of the same piece, featuring woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in E-flat, Clarinet in B) and strings (Violins 1 and 2). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Nie ist der Klang starr, nie ist er auf eine bestimmte Farbmischung festgelegt, sondern fluktuierend, sich stets wandelnd, übergehend in immer neue Farbvaueurs. Er impliziert die Klangfarbenmelodie, die Schoenberg in seinen Orchesterstücken op. 16 angewandt hat. Das Bachsche Linienspiel wird aufgespalten und in Farbe übersetzt. H. F. Redlich bezeichnet das als „Atomisierung der Bachschen Lineamente“¹³), eine Instrumentationstechnik, die schon Mahlers Orchesterwerke auszeichnen: z. B. Kindertotenlieder (Beispiel 1). Farbe durchleuchtet Struktur, grenzt Formteile voneinander ab und verschafft so dem hörenden Subjekt jene Kenntnis des Werkes, die es im Grunde selbst zu leisten hätte. Kadenzten werden hervorgehoben, indem die Wichtigkeit der Baßschritte durch Farbintensivierung, dynamische Differenzierung und unterschiedliche Phrasierung wiedergegeben werden (Beispiel 2). Kolorierte C. f.-Stimmen werden

Beispiel 2

durch Betonung der Taktschwerpunkte in bestimmten Instrumenten „entkoloriert“ (Beispiel 3). Ge-

Beispiel 3

maß Schoenbergs Auffassung („Sie müssen einen Continuo aussetzen“¹⁴) unterstreichen ausgesetzte Generalbässe als integrale Bestandteile der Komposition das harmonische Geschehen. Sie bestimmen ausinstrumentiert (Bläser T. 57 ff), in einzelnen Instrumenten gebrochen (Hrf T. 93) oder akkordisch (Streicher T. 19) gesetzt den Klang. Der Rückgriff auf den Anfang des Choralvorspiels (T. 73) wird durch Glockenspiel und Triangel (die

hier das einzige Mal erklingen!) hervorgehoben, durch Bässe, die sich von dem vorhergehenden arco mit pizz. abheben, durch a tempo, das gegenüber dem ritardando den Zeitverlauf präzisiert. Der Klang von Schoenbergs Orchester ist durch exakte dynamische Zeichen ausbalanciert, indem die Klangstärke der einzelnen Instrumente berücksichtigt wird (T. 21: Hrf fff, VI ff, Bläser f). Letztlich vermeidet der Schlußakkord (Beispiel 4), von

Beispiel 4

contra es bis dreigestrichen g das tonale Zentrum bestätigend, Klangkopplungen, Klangverdopplungen und Füllstimmen. Er setzt die Farben scharf nebeneinander, wodurch er sich dem nähert, „was er war, ehe Subjektivität ihn ergriff: der bloßen Registrierung“¹⁵).

Schoenbergs Partitur gleicht einer höchst differenzierten Registrierpartitur, aus der selbst die Struktur des Satzes nicht mehr erkennbar ist. Erst aus der klanglichen Realisation kann sie von dem synthetisierenden Ohr begriffen werden: hierin den Bildern pointillistischer Maltechnik ähnlich. — Das Notenbild Bachs hat sich in Schoenbergs Partitur in sein Gegenteil verwandelt: dieses fixiert Klang, der Struktur erhellt — jenes Struktur, des Klanges verlustig gegangen.

Schoenberg exemplifiziert in seinen Bach-Instrumentationen das Dilemma der Gegenwartigkeit historischer Musik, ohne es zu lösen. Vielleicht gibt es aber gar keine Universallösung, vielleicht bleibt nur dem einzelnen die Möglichkeit, das historische Werk abzufragen, in es hineinzuhören und seiner Klangvorstellung nach zu interpretieren. Aber nie sollte so weit gegangen werden, die toten Chiffren des Notenbildes für mehr zu halten als den geistig-lebendigen Klang.

LITERATURNACHWEIS

- 1) Westrup, J. A.: „An Introduction to Musical History“, London, 1958, S. 152.
- 2) Steuernmann, E.: „Urtext und Praktische Ausgabe“, in: Pult und Taktstock, Okt./Nov. 1928, S. 87.
- 3) Adorno, Th.W.: „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, in: Merkur, 1951, S. 543.
- 4) Schoenberg, A.: Anm. zu op. 16, 5 Orchesterstücke.
- 5) Lüdtke, H.: „Seb. Bachs Choralvorspiele“, in: Bach-Jahrb., 1918, S. 89.
- 6) Brief v. 31. VII. 1930, aus Rufer, J.: „Das Werk A. Schoenbergs“, Kassel, 1959, S. 78.
- 7) ebd. S. 78.
- 8) Adorno: „Bach...“, S. 544.
- 9) Adorno, Th.W.: Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt, 1958, S. 85.
- 10) Wagner, R.: „Mein Leben“, Bd. 1, S. 393.
- 11) Bauer-Lechner, N.: „Erinnerungen an G. Mahler“, S. 51.
- 12) Kirchmeyer, H.: „Igor Strawinsky“, Regensburg, 1958, S. 205.
- 13) Redlich, H. F.: „Zu Schoenbergs Instrumentation zweier Choralvorspiele“, in Pult und Taktstock, März/April 1927.
- 14) s. Brief an Stiedry, Rufer a. o.: S. 78.
- 15) Adorno, Philosophie der Neuen Musik: S. 86.

Bachs Hochzeitskantate »Weichet nur, betrübte Schatten«

Dienten Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten dem „Endzweck, nämlich eine regulierte kirchliche Music zu Gottes Ehren“ zu schaffen, so waren seine sogenannten weltlichen Kantaten Musiken, die aus einem äußeren, oft persönlichen Anlaß geschrieben worden sind. Die Zahl dieser überkommenen Werke ist wesentlich kleiner als die der Kirchenkantaten. Neben etwa 200 Kirchenkantaten ist nur etwa ein reichliches Dutzend solcher Gelegenheitswerke erhalten, sicherlich nur ein geringer Bruchteil, einem glücklichen Zufall zu danken.

Das weltliche Kantatenwerk erstreckt sich auf zwei Arten, die sich mit dem umfassenden, nicht eben präzisen Begriff der ursprünglichen „Cantata“ nicht absolut decken. Es handelt sich um Solokantaten und um das „dramma per musica“, die Bach nach eingehenden Studien italienischer Musik während seiner Weimarer Zeit mit den musikalischen Mitteln der Oper in rezitativischer Wechselrede, Arien und Chören, gelegentlich auch mit eingebauten Instrumentalsätzen gestaltete. Vielfach wurden einzelne Sätze oder auch ganze Werke mehr oder minder verändert später wieder benutzt, ihre Texte entsprechend den neuen Gegebenheiten auch für kirchliche Werke parodiert, wie etwa im Weihnachtsoratorium oder in dem großen, unter dem Namen h-Moll-Messe geläufigen Werk.

Die weltlichen Kantaten sind im allgemeinen in der musikalischen Diktion unproblematischer, ja gefälliger gehalten, in ihrer Melodik, aber auch in den Formen. Mancherlei Schwierigkeiten ergeben sich jedoch für die Texte, weil sie für eine einmalige, bestimmte Situation geschrieben wurden, die heute zu rekonstruieren nur in Ausnahmefällen möglich ist wie etwa bei der Bauernkantate „Mer hahn en neue Oberkeet“, die Bach 1742 als Huldigung für den Kammerherrn Carl Heinrich von Dieskau in Kleinzschocher bei Leipzig komponierte. Ihre drastischen Anspielungen, ihr volkstümlicher Humor, ihr tänzerischer Charakter sind noch heute unmittelbar verständlich. Bei anderen Kantaten wurden Neutextierungen vorgenommen, auch später als unverständliche Partien oder Plattheiten erscheinende Formulierungen oder barocker Schwulst wurden verändert. Damit wurde die ursprüngliche Beziehung zwischen Text und Musik noch mehr verdunkelt.

Die Kantate Nr. 202 „Weichet nur, betrübte Schatten“ ist eine Hochzeitskantate für die gesellige Feier im vertrauten Kreis. Sie ist die älteste der drei erhaltenen Hochzeitskantaten und wohl in den letzten Köthener Jahren um 1722 entstanden, in der Nachbarschaft der zwei- und dreistimmigen Inventionen, der englischen und französischen Suiten, des ersten Teiles des „Wohltemperierten Claviers“, der Brandenburgischen Konzerte und der Kammermusikwerke. Neben seinen Verpflich-

tungen als Hofkapellmeister und Hofkomponist des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen widmete sich Bach in verstärktem Maße einem umfassenden, traditionsbildenden Erziehungsplan, angeregt von dem methodischen Lehrbuch des Comenius, dem „Orbis pictus“. Sinn und Wesen der Musik suchte diese Zeit in einer verborgenen Ordnung und Rationalität, von der Leibniz in seiner Definition der Musik spricht. Die Frage, woher das Vergnügen an der Musik komme, definiert Leibniz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“ (die Musik ist eine verborgene Übung der Arithmetik, bei der die Seele sich des Zählens nicht bewußt ist). Solche Ordnungen offenbaren sich auch in Bachs musikalischen Architekturen, aus der beziehungsreichen Zusammensetzung der Teile zu einem in sich ruhenden Aufbau, der in Bachs zyklischen Spätwerken, in den vier „Clavier-Übungen“, der großen Messe, dem „Musikalischen Opfer“ für Friedrich den Großen und in der unvollendeten „Kunst der Fuge“ noch stärker ausgeprägt wird. Dieses Streben formaler Abrundung und Geschlossenheit tritt seit den letzten Weimarer Jahren (im Orgelbüchlein) und vor allem in der Köthener Zeit immer mehr in den Vordergrund. Selbst an solchen Gelegenheitswerken wie dieser Hochzeitsmusik ist das bis ins Detail zu verfolgen.

Erhalten ist diese Kantate durch eine Abschrift, die Bachs Enkelschüler Johannes Ringk aus Frankenhayn um 1730 bei seinem Lehrer Peter Kellner in Gräfenroda wohl für eine Wiederaufführung machte. Kellner, nach Philipp Spittas Zeugnis „ein begeisterter Verehrer des Meisters“, besaß viele Werke Bachs in eigenen Abschriften. Wer den Text zu dieser „Brautsuppenmusik“ schrieb, kann heute nicht mehr nachgewiesen werden. Die Vermutung, daß er von Bach stamme, hat manche Wahrscheinlichkeit, da für die Gliederung der geschlossenen Musiknummern, der fünf jeweils durch Rezitative verknüpften Sätze, charakteristische Topoi im Text angezogen sind. In der ersten Arie dieser frühlingshaften Kantate wird Flora zitiert, „Florens Lust will der Brust nichts als frohes Glück verstaten“. In der zweiten wird Phoebus bemüht, der mit schnellen Pferden wohlgefällig die neugeborene Welt durcheilt, und „wenn die Frühlingslüfte streichen und durch bunte Felder wehn, pflegt auch Amor auszuschleichen, um nach seinem Schmuck zu sehn“, um das geliebte Herz zu finden. Zwei Tänze, ein heiterer, bewegter Rundtanz, ein Passepied, und eine Gavotte als Symbol der Zufriedenheit glücklicher Liebe beschließen das Werk. Die äußere Verzahnung dieser fünf Sätze offenbart die Tonartenfolge. Haupttonart ist G-Dur, sie wird nach dem ersten Stück im letzten bestätigt. Das Ganze ist in einer erweiterten Kadenz verklammert; dem strahlend eilenden Phoebus im behenden Allegro assai

des C-Dur folgt Amor in „schleichendem“ e-Moll; mit „Sich üben im Lieben“ wird die tänzerische Dominante D-Dur erreicht. Entferntere Tonarten für eine tiefer greifende Tonartensymbolik einzubeziehen, verbot sich in jener Zeit, zumal wenn Bläser, wie hier Oboe und Fagott, verwendet werden. Durch solche Tonartenwahl sind für die spezifische Affektausdeutung die Möglichkeiten relativ begrenzt.

Um so mehr greift Bach auf die „Klangrede“, wie sie der Hamburger Theoretiker Johann Mattheson definiert, auf die musikalischen Klangfiguren zurück. Diese hatten, ähnlich wie die Redefiguren in der Barockzeit, schon bei Heinrich Schütz, eine höchst differenzierte Ausbildung erfahren. Das Wort wird für Bach erst in der Musik zu lebendiger Anschaulichkeit. Mit welcher Vielfalt und präziser Plastik Bach dieses Mittel der Klangrede bereits in frühen Mühlhäuser und Weimarer Kantaten anwandte, hat Alfred Dürr in seinen „Studien über die frühen Kantaten“ eingehend nachgewiesen. Die Großzügigkeit der Formen, ihre souveräne Beherrschung sind in Köthen weiter ausgebildet worden. Mit der größeren Ausdehnung, den stets verwandelten Ritornellen wurde der Sinngehalt der Texte bis in feinste Regungen durchleuchtet, das Typische spätbarocker Melodik weitgehend bis in den gestischen, „redenden“ Ausdruck individualisiert. Das kann der Hörer an dieser Kantate bis in Einzelheiten verfolgen.

Zu Sopran und Basso continuo treten die Soloinstrumente Oboe, Violine und Fagott. Nur die beiden Ecksätze vereinen das Gesamtinstrumentarium, dem zwei Violinen, Viola und die Baßinstrumente angehören; sie waren hier bei der sehr dichten, filigranhaften Faktur des Satzes wohl nur einfach besetzt. Es ist wahrscheinlich, daß Bachs zweite Frau, Anna Magdalena, den Solopart sang. Bernhard Paumgartner möchte in dieser Kantate das Stimmporträt Anna Magdalenas aus dem von Bach für sie geschriebenen „Notenbüchlein“ bestätigt sehen. Damit wären nach Bachs Trauung am 3. Dezember 1721 als terminus post quem wohl Komposition und Aufführung für den Frühling 1722 anzusetzen.

Neben der anspruchsvollen Sopranpartie waren auch die übrigen solistischen Aufgaben auf die künstlerischen und technischen Fähigkeiten der her-

vorragenden Mitglieder der Hofkapelle zugeschnitten, für den vortrefflichen Oboer, den Kammermusiker Rose, den Geiger Spieß und den Fagottisten Torlée, die Leopold, der Köthener Fürst, nach Auflösung der Berliner Kapelle an seinen Hof gezogen hatte. Den Generalbaß dürfte Bach selbst ausgeführt haben.

Das „Weichen der betrübten Schatten“ komponiert Bach in aufsteigenden Streicher-Akkorden über pausendurchsetztem Baß. Immer mehr verdunkeln sie sich im verhaltenen Piano des Adagio zu nebelhaft undurchdringlichen harmonischen Querständen, nach dem die Oboe auf dem unsicheren Boden eines Sekundakkordes ihren expressiven, figurativen Gesang angestimmt hat. Aus dem zarten *d* sinkt sie in schwingenden Melismen herab, durchstreift den ganzen Klangraum, bis auch der Sopran im fünften Takt das gleiche kolorierte Melisma aufnimmt. Über dem gleichen Sekundakkord aber wird das Ausgangs-*d* der Oboe auf die Hälfte verkürzt. Die „betrübten Schatten“ gerinnen in das Unbegrenzte, Haltlose, des verminderten Septakkords unter dem Sopran – *es*, das schon im nächsten Takt einen Ton hinaufgedrückt wird, dann mit der Koloratur auf der Silbe „trüb“ herabsinkt. Die „Ruh“ wird bei schweigenden Streichern herabpendelnd, zur Gegenbewegung der Oboe, im tiefsten *d* erreicht (1. Arie Takt 1–9).

Die sinkenden Streicher leiten aus der Dominante D-Dur wieder zu jenem Sekundakkord über *c*. Die „Schatten“ verdichten sich gar im Nonenakkord über *a*, mit dem *b* der Singstimme, jenes „trüb“ noch schärfer fassend; die harmonischen Querstände werden fühlbarer, die Imitation von Gesang und Oboe enger. Abgerissen wird, wieder über vermindertem Septakkord, der „Frost“ herausgeschleudert, ein weiches, die Mollsphäre streifendes Herabgleiten des Soprans zum Ausgangston *g*, das kontrastierende Figurenspiel in Oboe und Streichern besänftigt sich in der dritten Bestätigung „Frost und Winde, geht zur Ruh“. Aus dem Nachspiel der Oboe, in dem noch einmal *es* und *fis* in exponierter, hoher Lage das Geschehen nachklingen lassen, leitet ein ausdrücklich von Bach als *Pianissimo* bezeichneter expressiver Nachklang in den Trugschluß der Oboe, bei dem nun die Viola gar über die Violinen steigt, zum Mittelteil der Da capo-Arie über.

Beispiel 1

Win - de, geht zur Ruh!, Frost und Win - de, geht zur

6 7^b 6^b 5 6 3^b

Ruh! Florens Lust will der

4 6 (6) 7 (6 5 4 3) 6 6 6 6 7

„Florens Lust will der Brust nichts als frohes Glück verstaten“ verkündet der Sopran über munter in Andante-Achteln ausschreitendem Baß; das „frohe Glück“, herausgehoben durch die hohe Lage, wird sequenzierend wiederholt. Die anderen Instrumente pausieren zunächst; im Zwischenspiel greift die Oboe über dem komplementierenden Oktaven-Schaukeln der Geigen das neue Thema auf, um es dann aus der Tonika-Parallele e-Moll zur neuen Dominante A-Dur zu führen. Die melodische

und harmonische Struktur ist schlichter, flüssiger. Die Schlußfolgerung „denn sie trägt Blumen zu“ sinkt in korrespondierenden Koloraturen des Soprans und der Oboe herab, zunächst überraschend nach h-Moll. Die neue Bestätigung dieser Girlandenkoloraturen wird durch teilweise Parallelgänge in Terzen und Sexten zwischen Oboe und erster Violine und Sopran und Viola bekräftigt, sie führt zur Dominante D-Dur, der Voraussetzung für das Da capo des ersten Teils.

Beispiel 2

denn sie trä - get Blu - men zu, denn sie

6 7 7 7 6 5 (5) # 6 6

Das zweite Rezitativ spricht von Amors Vergnügen, „Wenn in seinem Reich, den schönen Blumen gleich, auch Herzen feurig siegen“. Diese letzten Zeilen sind wieder ins Arioso einer ruhig fließenden e-Moll-Cantilene gefaßt. Den Sieg des Herzens versinnbildlicht Bach, wenn er den Anfang des Sopran=Ariosos zunächst notengetreu im Baß imitiert. Weicher, weiblicher Ausklang im Sopran, Bestätigung mit nachdrücklicher Schlußkadenz des Continuo, der seinen tiefsten Ton, das E, erreicht. Die dritte Arie greift das e-Moll des Rezitativschlusses und des Mittelteils der zweiten Arie auf: „Wenn die Frühlingslüfte streichen und durch bunte Felder wehn, pflegt auch Amor anzuschleichen, um

nach seinem Schmuck zu sehn.“ Ein rüstig auschreitender Baß beginnt nach zwei Takten, wie in der ersten Arie, zu stocken; die pausendurchgesetzten, fallenden Viertel scheinen zu lauschen. Darüber spinnt die Solovioline ein eintaktiges Motiv aus, das aus dem natürlichen Fortebeginn nach zweimaligem Piano und einem Pianissimo jenes Lauschen in Spielfiguren verstärkt; sie sind im Bewegungszug der Phoebus=Arie verwandt. Dieses Ritornell gliedert den zweiteiligen Satz, in dem der Sopran auch die Gebärde des Lauschens aufgreift. Dieses ausgeschriebene Decrescendo mag an Vivaldis Vorbild erinnern, das Bach bereits in Weimar eingehend studiert hatte.

Beispiel 4

Violino solo

Soprano

Continuo

Wenn die Frühlingslüfte streichen und durch bunte Felder wehn,

Wenn die Frühlingslüfte streichen und durch bunte Felder wehn, pflegt auch Amor anzuschleichen und nach

Das Finden des „Schmuckes“ deutet Bach an, wenn er die verhauchende Spielfigur, nun nach dem G-Dur-Bereich gewendet, in ausgehaltenen tiefen Tönen enden läßt. Dazu setzt er im Sopran ein kreisendes Motiv, das ähnlich wie in der ersten Arie zu den Worten „nichts als frohes Glück verstaten“ erklang. Hier ist es wohl als Bekräftigung des glücklichen Fundes gemeint (Takt 15–19).

Die Bestätigung bezeugt das folgende Rezitativ, das nach wenigen Takten wiederum in die rhythmische Bindung des Ariosos mündet. Das „Heil“ wird in hohen, gehaltenen Vierteln vernehmlich gemacht, vor allem aber in der jublierenden Koloratur auf „Segen“. Wieder weiblicher Schluß, wie der Bestätigung in der ausschwingenden Baßkadenz, die nun in D-Dur auf die folgende Arie einstimmt.

Der Passepied wird mit seinen kräftigen Rhythmen über wiegenden Baßfiguren in gebrochenen Akkorden einer einfachen Kadenz von der Oboe angestimmt, dem Instrument, das den pastoralen Charakter im wiegenden Figurenspiel unterstreicht. Die Singstimme greift die Anfangsfigur der Oboe auf, um ein Achtel später beginnend. Es ist ein Trio von starker rhythmischer, ausgesprochen tänzerischer Vitalität. Der Sopran verzichtet, eben um diesen Rhythmus aus dem Anfangstakt fortzuspinnen, auf jegliche koloristische Auszierung; das Schwebende des Rhythmus hält er fest. (Arie, Takt 1–30.)

In der vierten Arie der Hochzeitskantate werden die beiden Teile des Hauptsatzes durch die

wiegende Figur der Oboe verbunden, der zweite bringt jedoch eine engere Verzahnung zwischen Gesang und Oboe. Sie wird zunächst auf das Anfangsmotiv beschränkt; dafür nimmt nun auch der Baß lebhafter an der Bewegung teil. Das Mittelstück dieser Da capo=Arie, wieder nach Moll gewendet und in h-Moll endend, bezieht bei gleichbleibendem thematischen Material eigene Farben, neuen Ausdruck aus der verwandelten Tonart.

Das letzte Rezitativ bekräftigt den Wunsch, daß „das Band der keuschen Liebe“ vom Unbestand des Wechsels frei bleibe und kein jäher Fall noch Donnerknall die verliebten Triebe erschrecke. Mit dem „jähem Fall“ beginnt die gebundenere Form: über dem verminderten Septakkord durchheilt der Sopran die Septime *f* – *gis*. Dieses Bild präzisiert der Continuo. Er stürzt vom nur hier benützten hohen *f* wie mit dröhnendem Gepolter herab, allerdings kann er unter dem Donnerknall des a-Moll die „verliebten Triebe“ nicht mehr ernstlich gefährden. Sie bleiben gefestigt in der Grundtonart. Und hier klingt der weibliche Schluß noch über den erreichten G-Dur-Akkord hinaus.

Nun kann die Kantate „in Zufriedenheit“ ausklingen. Die Schlußarie vereint das gesamte Instrumentarium in G-Dur fröhlich und beschwingt zu einer Gavotte. Sie ist ein dreiteiliges Da capo mit je 16 Takten. Der Rahmen gehört den Instrumenten. Der Mittelteil übergibt die Tanzmelodie dem Sopran über kaum verändertem Baß: „Sehet in Zufriedenheit tausend helle Wohlfahrtstage, daß bald in der Folgezeit eure Liebe Blumen

trage." Diese zweimal acht Takte umwindet Bach mit Blumengirlanden, die in zweitaktigem Wechsel von der Oboe, den beiden Violinen und der Viola in schönen, anmutigen Legatobögen nacheinander überreicht werden. Aus der fallenden Folge wird

die Gegenbewegung zum Ausklang mit der Oboe. In diesem zarten Piano aber bestätigen jeweils die drei pausierenden Instrumente in zwei Akkorden die Kadenz des die Girlanden überreichenden Instruments.

Beispiel 5

17 20

piano

piano

piano

Se - het in Zu-frie-den - heit tau - send hel - le Wohl-fahrts - fa - ge, daß bald -

25

bei der Fol - ge - zeit eu - re Lie - be Blu - men tra - ge; se - het in Zu-frie-den - heit tau - send

30

hel - le Wohl-fahrts - fa - ge, daß bald in der Fol - ge - zeit eu - re Lie - be Blu - men tra - ge.

Da capo

Die schwebende Schwerelosigkeit dieser offenerzigen, leichtgeschürzten Gavotte mag die Hochzeitsgäste nach den stompfenden Rhythmen im Passepied, der an das „pulsanda tellus“ in Horazens Ode erinnert, nun das „nunc est bibendum“ auf das Wohl des Hochzeitspaares beflügelt haben. Über die klingende Allegorie des Früh-

lings, die pastorale Idylle in den vielfältigen Farben wird in dieser Kantate vielleicht aus manchen Zügen der Tenor des Glück wünschenden Hofkompositors vernehmlich, der in Tönen von greifbarer Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit dieser Feier die Herzlichkeit des Persönlichen, des freudigen Mitfühlens gab.

Stuttgart

Orffs »Ludus de nato Infante mirificus«

Orff erzählt die Geschichte von der Geburt des Herrn auf dieselbe Weise, wie er im Osterspiel seine Auferstehung erzählt hat: Die Gestalten der Heilsgeschichte selbst treten nicht auf, sondern die, denen sie verkündet wird und die, die sich ihr widersetzen – die Menschen und das Gelichter der Hölle. Im Osterspiel ist es der Teufel, der, mit den Wächtern am Grab Karten spielend, die Auferstehung zu verhindern hofft, im »Ludus de nato Infante mirificus« rottet sich ein ganzes Hexenkollektiv gegen die Geburt des Lichts zusammen – des Teufels Weiber gegen die Mutter Gottes. Sie sehen in einer zerklüfteten Felsenhöhle kauern, wie man sie in alpenländischen Krippenbauten findet, in einem Zauberspiegel Josef und Maria, die auf einem Esel reitet, durchs winterliche Gebirgsland nach Bethlehem ziehen. Der Stern der Verkündigung verheißt die nahe Zeitenwende, die die Gewalt des Bösen bricht. Für die Hölle ist Gefahr im Verzug, deshalb entfesseln die Hexen mit fürchterlichem Wetterzauber einen ungeheuren Schneesturm, der die Wanderer in die Irre führen und schließlich erfrieren lassen soll. Aber Hirten, die nach dem Verschwinden der Hexen in der Felsenhöhle Zuflucht suchen, haben sie gefunden, aus dem Schnee gezogen und auf den Weg nach Bethlehem gebracht. In Traumgesichten erleben sie die Geburt des Kindes und den Zug der drei »hochmögigen Herrn«, die vom Ende der Welt kommen, um ihm zu huldigen. Sie stürzen davon, um noch mit eignen Augen Zeugen des Wunders sein zu können.

Nun kommen, indes der Weihnachtsstern am ganz ruhig und tiefblau gewordenen Winterhimmel aufgegangen ist, die ersten, die die Weltenwende spüren: die Kinder, die in kreatürlicher Unschuld Zwiesprache halten mit den Stimmen der schlafenden Blumen, die das neue Leben ebenfalls ahnen. Noch einmal tauchen die Hexen auf; sie wissen nun, daß sie das große Spiel verloren haben, aber eine Hoffnung bleibt ihnen, die Menschen, in die sie fahren können: »Die Menschenleit, die, die bringen, wann's sein muß, an jed'n ans Kreuz.« Daß die Spekulation der Hexen richtig ist, hat vorher schon im Gespräch der fünf Hirten einer von ihnen, ein Realist und Skeptiker, bestätigt; als der, der den Traum von der Geburt Christi gehabt hat, von den Engeln und ihrer Botschaft »Et in terra pax hominibus« erzählt, fährt er ihm grimmig raunzend in die Rede: »Solang auf der Welt hominibus san, gibt's aa bei dene, bei dene koan pax.« Es sind wieder die Kinder, die am Schluß ohne Zweifel und Arg vom Wunder des Lichts singen: »O res miranda, lux beatissima . . .«

*

Orff ist einen anderen Weg gegangen als Frank Martin, der in seinem im Sommer in Salzburg

aufgeführten »Mystère de la Nativité« die Heilsgeschichte selbst mit umständlicher und üppiger Gegenständlichkeit auf die Bühne bringt. Orff kennt die Gefahren solcher Vergegenständlichungen, die leicht zum sentimentalreligiösen Kunstgewerbe werden. Er weiß, wie schwierig es heute ist, die »Geschichte aller Geschichten« naiv zu erzählen, naiv ins Bild zu bringen. Er hütet sich deshalb, das miraculöse Ereignis selbst darzustellen, aber er zeigt in der großartig bildhaften Drastik seiner Sprache, die wie in alten Krippenspielen Mundart mit Latein und Griechisch mischt, seine Wirkung. In dieser Sprache gelingt es ihm, sowohl das Naive wie das, was dem Naiven entgegensteht – das Abgefeimte, das Hässliche, das Infame, kurz alles, was im Bayerischen das »Hinterfotzige« heißt – auszudrücken. Er macht, was das Evangelium erzählt und was heute nicht mehr nachzuerzählen ist, mittelbar faßlich: Der Hirt, der die Heilsbotschaft berichtet, vertritt die Engel, die sie verkünden; die Kinder vertreten das Christkind, mit dem sie in die Welt gekommen ist. Die Hexen aber vertreten zuerst eine Sache, nämlich die »Widersache«, und erst in zweiter Linie diejenigen, die sie dann in einem makabren Identitätstausch ins Werk setzen werden, die – um im hintersinnig komischen falschen Kasus des zweiflerischen Hirten zu reden – »hominibus«. Und man sieht, daß Orffs elementarer Theaterinstinkt, vereint mit seinem universalen Theaterwissen, ihn wieder auf den richtigen Weg gewiesen hat: Mit dieser Indirektheit der szenischen Vorgänge ist er in seinem »Ludus« ganz nahe an die unausweichliche Direktheit des wunderbaren Ereignisses, dem es gilt, herangekommen.

Braucht man zu betonen, daß die kernige, deftige, aber auch wieder ganz zarte und vor dem »Unausprechlichen« fast scheue Sprache, deren er sich dabei bedient, kein mühsam nachgebosselter Dialekt, keine bieder=altertümelige »Nit«- und »Sackerlot«-Rede ist, sondern eine ganz aus ihren Ursprüngen herausgehörte Volkssprache, der noch die Kraft der magischen Bildhaftigkeit innewohnt? Die Kraft der Verwünschung sowohl (im Gezisch der Hexen) wie die der Empfänglichkeit für das Wunderbare (in den Traumberichten der Hirten); da aber, wo das Wunderbare in der eigenen Sprache noch gar nicht »Wort« zu werden vermag, sondern nur Ahnung und »Gespür« bleibt, das die Kinder fremdartig beglückend überfällt – da teilt es sich in »fremder« Sprache geheimnisvoll melodisch und lieblich mit in den Stimmen der schlafenden Blumen: »Esto, estote, estot' hilares«, und die Stimme der Erdmutter singt dazu in der Sprache des Gottes von Delphi.

Die musikalischen Ausdrucksmittel stammen aus derselben Sphäre des Elementaren wie die sprach=



Kinderszene
aus Orffs
*Ludus de nato
ante mirificus*

lichen. Orffs berühmtes Hexenorchester aus der „Bernauerin“ ist mit seinem klanglich immer wieder faszinierenden rhythmischen Instrumentarium zur Stelle, wenn der Auswurf der Dämonenwelt zu krächzen und zu keifen anhebt. Am Rand geriebene Gläser, Bambusstäbe, die im Glissando über die Xylophone fahren, und exotische Hölzer, die ein scharfes, ratschenartiges Geräusch geben, wandeln das Klingeln und Klappern zum Unwirklichen und Unheimlichen. In friedlicher Diatonik erklingen die Stimmen der Kinder und die fernen Chöre der Engel, von zarten Klängen umspielt. Die „Traum- und Zaubersphäre“, die Orff so oft zu beschwören gelungen ist, hier hebt sie von neuem zu tönen an.

*

Paul Hager, erfolgreicher Nachwuchsmann der Opernregie, hat das „Wundersame Spiel von der Geburt des Kindes“ in Szene gesetzt. In eine Szene, der Leni Bauer-Ecsy die Gestalt einer von fernen Schneebergen begrenzten visionären Landschaft gibt, die sich hinter einer nach oben aufgespaltenen Felsenhöhle öffnet. Der Schauplatz ist realistisch und traumhaft zugleich. Die Hexen, groteskes, lemurisch zottiges Gesindel, kriechen aus der alten Unterweltsregion des Theaters, aus den Versenkungen hervor und verschwinden wieder in ihnen; die Kinder aber bleiben, mit brennenden Lichtern in der Hand, unter dem Stern der Christnacht stehen, nach jenem „Oben“ blickend,

aus dem eigentlich die Stimmen der Engel kommen müßten, wenn die Dreiteilung der alten Mysterienbühne — Erde, Hölle und Himmel — ganz sinnfällig hätte in Erscheinung treten sollen. (Aus technischen Gründen mußte der Chor hinter der Szene postiert werden.)

Vielleicht wäre ein Schauspielregisseur noch tiefer in Sinn und Hintersinn der Orffschen Sprache eingedrungen als der das Wort vor allem im Klang verlebendigende Opernregisseur, und sicher hätte der Wetterzauber der Hexen noch einen kräftigeren Theaterzauber entfachen können, als man ihn, von der surrenden und heulenden Windmaschine akustisch untermalt, auf der Bühne des Stuttgarter Großen Hauses sah. Aber in der Bildregie ist Hager zu außerordentlich einprägsamen Eindrücken gekommen; fern allem bloßen Zauberspieltheaterspuk in den Hexenszenen, fern vor allem aber auch jeder penetranten Weihnachtsmärchen-Süßlichkeit beim Auftritt der Kinder, von denen eine seltsam rührende Ergriffenheit vom Wunder (der Weihnachtsbotschaft sowohl, an die sie glauben, wie des Theaters, auf dem sie spielen dürfen) ausstrahlte. Mila Kopp führte, mit der Stimme der Nachtunholdin Hekate selbst, faszinierend den wie in der „Bernauerin“ von Männern verkörperten Hexenchor, und in Baßabgründe versetzt sang die Altistin Margarethe Bence den Spruch der Erdmutter. Vielbewährte Münchner Orff-Spieler wie Konstantin Delcroix (als der ungläubige Hirt ein bayrischer Ur=Grantler), Paul Kürzinger und Hans

Pössenbacher gesellten sich zu den Stuttgarter Hirten von Franz Steinmüller und Karl Renar, der die Erzählung von der im Traum miterlebten Begebenheit im Stall zu Bethlehem entrückt und einfach zugleich sprach, verhalten und suggestiv auch in der Vision vom toten Heiland im Schoß der Mutter. Heinz Mende hielt unsichtbar die sicher

und rhythmisch scharf skandierende Hand über dem Musikalischen; das singende, schwebende Latein, das er den fünf Kindern beigebracht hatte, die (auf Tonband) die Stimmen der schlafenden Blumen sprachen, war in der Melodik des Stau-
nens und Ahnens von zauberhaftem Reiz.

K. H. Ruppel

Frankfurt a. M.

Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg«

Die dritte abendfüllende Oper Hans Werner Henzes, „Der Prinz von Homburg“, deren Libretto Ingeborg Bachmann nach dem gleichnamigen Schauspiel von Heinrich von Kleist einrichtete, wird nach der Hamburger Uraufführung, über die in diesen Spalten ausführlich berichtet wurde, in dieser Spielzeit bereits von mehreren Theatern nachgespielt. Die erste Wiederbegegnung im Frankfurter Opernhaus bestätigte die starken Eindrücke der Uraufführung.

War in Hamburg das „Nächtige“ Kleists, der träumerische Mut in Tönen nachdrücklich betont, so hielt sich der Frankfurter Regisseur Hans Hart-

leb mehr an das Gegenständlich-Konkrete. Dadurch wurde das Geschehen gewiß in vielem plastischer, wirklicher, etwa in dem Unwillen der Offiziere, wenn der Kurfürst strikt an seinem Vorsatz festhält, was hier durch energische „militärische“ Schwenkungen allzu sinnfällig gemacht wurde. Hartleb spielte genau, geradezu wörtlich aus, was Henzes Musik in der Schweben, in der Andeutung läßt. Nur das von Ingeborg Bachmann neu eingefügte Mittelstück, das Fackellicht am frischgeschaufelten Grab, blieb als Gegensatz ausnahmsweise in der schönen, überzeugenden Andeutung. Hier gab es einen spürbaren Bruch in Hartlebs

„Der Prinz
von Homburg“ von
Hans Werner Henze



Inszenierung, die jedoch dazu ihre stärkste und unmittelbare Wirkung erzielte. Hartlebs Direktheit tendierte mehr zu Kleist, wollte auch das, was für die Oper notwendig gekürzt werden mußte, bewußt machen. Das geschah in einer eher konventionellen, opernhaften Gestik, die das Detail mehr als das Ganze betonte, die innere Konzentration auf das Geistige, Menschliche vernachlässigte.

Wolfgang Rennerts musikalische Interpretation hingegen war merkwürdig zurückgenommen. Es fehlte ihr die Intensität, die Spannung, die Erfüllung des präzisen, dramatischen Ausdrucks, den Henze in der Ausweitung des Klanglichen zu dem romantischen Klang des „König Hirsch“ und der impressionistischen Farbigkeit des „Boulevard Solitude“ gewonnen hat; in dieser Geradheit des musikalischen Ausdrucks bewirkt er die zwingende, packende Atmosphäre. Die Akzente aber wurden verschoben, der Klang hatte eher kammermusikalische Abstraktion, die, obwohl nicht beabsichtigt, nun die genaue Faktur der musikalischen Konzeption deutlicher erkennen ließ; der dramatische Bezug wurde zurückgedrängt. Gleichwohl bezeugte auch diese so wenig pointierende Darstellung die außerordentlich differenzierte Klanggestaltung Henzes für den, der ihren Duktus, ihre vielfältig schattierende, spannungsreiche Ausdeu-

tung sozusagen subkutan vornehmen konnte. Es fehlte in Frankfurt die geballte Beredtheit, die Überzeugungskraft der knappen Formulierung, die Henzes neue Oper in hohem Maße auszeichnet. Einzig Ita Maximownas Ausstattung, vor allem die treffend konturierten Kostüme, die sich allzu strenger Stilisierung des Historischen glücklich enthielten, erzielten eine schöne Kongruenz, auch in der Weiträumigkeit der Bühne, deren dunkle Tönungen das Stimmungshafte gegen das Preussische setzten.

Die Titelpartie war dem jungen Hans Wilbrink zugefallen, der, obschon stimmlich noch nicht ganz ausgereift, das Schwankende, Träumerische traf. Die Natalie sang Maria Kouba mit metallischem, eher kräftigem als weichem Sopran sehr eindrucksvoll, wenn auch das Menschliche und die sprachliche Exaktheit dahinter zurücktraten. Ein ausgezeichnete Graf Hohenzollern mit leuchtend hellem Klang, gelegentlich im Ensemble ein wenig vorzudringlich, war David Thaw. Souverän in Ausformung und Ausdruck, wie schon in Hamburg, der Kurfürst des großartigen Helmut Melchert, ein vorzüglicher Anwalt moderner Operngestalten. Profiliert die Kurfürstin Rosl Zapfs, der Dörfeling Ernst Gutsteins und der Kottwitz Manfred Jungwirths.

G. A. Trumpff

Kassel

Südpol-Ballade

Zilligs Oper »Das Opfer«

Winfried Zilligs Oper „Das Opfer“ ist kurz nach ihrer Hamburger Uraufführung 1937 von den Kulturschergen des Dritten Reiches verboten worden. Seitdem harrete sie darauf, erneut szenisch erprobt zu werden. Vor einigen Jahren war allerdings eine Rundfunkproduktion des Werkes zustande gekommen, und gewiß war dieses erste Comeback der Musik von Vorteil. Denn – um es vorwegzunehmen – die Kasseler Aufführung hat, vom Gelingen oder Nichtgelingen des szenischen Details ganz abgesehen, gezeigt, daß sich dieses Werk in erster Linie zur konzertanten Aufführung, also auch als Hörfunkballade, eignen dürfte. Zilligs Musik ist auf ein Libretto geschrieben, das ihm der Frühexpressionist Reinhard Goering nach seinem Drama „Die Südpol-Expedition des Kapitäns Scott“ bearbeitet hatte. Einen breiten Raum in der Dichtung nehmen die Chöre ein, getrennt in Prolog und Epilog eines Schicksalschors, der sich zum Goetheschen „Stirb und Werde“ aufschwingt, und in einen die knapp skizzierte Handlung kommentierenden Chor der Pinguine, die das dem Menschen feindliche Naturelement verkörpern sollen. Zwischen den Chören stehen die Monologe des kranken Oates, der das Opfer, den Opfertod im Schneesturm, auf sich nimmt, um

seine Kameraden zu retten, und die wortkargen Dialoge Scotts und seiner zwei anderen Begleiter Wilson und Bowers: eine Verquickung archaisierender, aus der Antike bezogener Vorstellungen mit den Tendenzen des statuarischen Theaters aus den zwanziger Jahren, deren betonte sprachliche Nüchternheit (im Dialog) mit dem gewollten lapidaren Ausdruck des menschlichen Anrufes zu ringen hat.

Des Schönberg-Schülers Zillig Musik aber ist weit mehr als nur ein Dokument frühen zwölftönigen Komponierens. Zwar bleibt es stilistisch interessant und bemerkenswert, wie Zillig das Zwölftonprinzip in tonale harmonische Funktionen auslaufen läßt, wie er eine Brücke aus der Konvention schlägt, die in dieser Stabilität heute kaum mehr zu bauen wäre. Aber das Wesentlichere ist doch wohl, wie Zillig im ganzen die Opernkonvention, das symphonische Primat des Orchesters und die musikalische Leitmotivik der Szene meistert, wie er den lyrischen Ausdruck, die blühende Cantilene nicht scheut, dafür um so scheuer den zum Pathos drängenden Dialog der um ihr und ihres kranken Kameraden Leben Ringenden auf das eisige Instrumentarium von Klavier und Pauke zurücknimmt. Die Dramatik, schon vom Libretto mit den

spärlichen Auftritten der Solisten her nach innen gewendet, geht in einer Musik auf, die weniger das singuläre Ereignis als vielmehr das allgemein Schicksalbedingte demonstriert.

Die szenische Realisierung hat daher ihre Probleme. Hermann Schaffners, des Kasseler Intendanten, Inszenierung klebte obendrein am Vordergrundigen: realistisches Requisit und Kostüm, veritabel als Pinguine verkleideter Chor und ebenso maskierte Tanzgruppe, beide in recht unbeholfener Choreographie auf der sonst leeren Bühne (die „Tanzeinlagen“ wären wohl überhaupt zum Vorteil des Ganzen zu eliminieren). Über der Szene schwebte drohend eine sternartig gezackte Eisscholle: aufdringlich zur Regie kontrastierendes Symbol im sonst dezenten Bild einer unheimlich leuchtenden Polarnacht (Ekkehard Grübler).

Der Komponist stand selbst am Pult; im Chor des Kasseler Staatstheaters, einstudiert von Rudolf Dücke, und den Solisten Martin Matthias Schmidt — ein gesanglich bewegender Oates —, Aage Poulsen, Horst Eulen und Marion Alch hatte er gute und willfähige Helfer.

Ernst Thomas



„Das Opfer“ von Winfried Zillig in K

Düsseldorf

»Der Freischütz« als Nachkriegsmärchen

Die Neuinszenierung von Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“ in Düsseldorf fand wegen ihres experimentellen Charakters ebensoviel Ablehnung wie Zustimmung. Da die Inszenierung dieser romantischen Oper zu den Problemen modernen Musiktheaters gehört, dürfte die szenische Lösung in der Rhein-Oper durch den Regisseur Bohumil Herlichka und den Bühnenbildner Teo Otto exemplarische Bedeutung gewinnen. Wir bringen deshalb nachstehend zuerst ein Gespräch, das unser Mitarbeiter Paul Müller vor der Premiere mit Teo Otto geführt hat, und danach die kritische Würdigung der Aufführung.

Gespräch mit Teo Otto

In der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf sieht man gegenwärtig eine Ausstellung von Arbeiten Teo Ottos. In Photos, Photomontagen, Aquarellen, Zeichnungen, Modellen spiegelt sich die magische Welt des prominenten, von der Malerei herkommenden Bühnenbildners. Ihm, dem Bühnenbildner zwischen den Kontinenten, gilt mein Besuch. Im hellen Atelier mit dem schrägen Dach, in dem gegenwärtig „Der Freischütz“ entsteht, begrüßt mich Teo Otto. Das Gespräch beginnt; kein Interview, sondern eine den Gast bereichernde Unterhaltung — unmerklich und klug gelenkt von Teo Otto — über das Thema „Freischütz“. Die Deutsche Oper am Rhein steht vor der Premiere dieses romantischen Opernwagnisses, das Gründgens (mit Pudlich) zuletzt in Düsseldorf inszenierte, das Wuppertal vor einigen Jahren in einer klaren, unverspielten, strengen und durchaus romantischen Form darbot, an dem man sich in

Salzburg die Zähne ausbiß und das sich immer neu als eine der schwierigsten szenischen Aufgaben erweist.

Die bevorstehende Düsseldorfer Premiere bereitet Otto mit einem seiner alten Kunstgefährten, dem Regisseur Herlichka und dem Dirigenten Peters vor. Erwin W. Zimmer entwirft die Kostüme.

„Möge es Diskussionen um diesen ‚Freischütz‘ geben, hitzige hoffentlich“, meint Teo Otto. Ich stimme ihm bei, nachdem ich die Gedanken kennenlernte, die Otto (mit Herlichka) sich über Webers Waldoper macht, Otto, der es wagte, für Gründgens in Hamburg den Faust II auf ein Schaubudenbretterpodest zu stellen und damit Welttheater auf die Bühne zwang, der „comédie et tragédie humaine“ auf ganz andere Weise, auf magische Weise zwingend aus Alban Bergs „Lulu“ (für die Hamburgische Staatsoper) herauslas.

Ein Kunstwerk beweist sich in seiner Wandelbarkeit. So meint Teo Otto, daß wir den „Freischütz“

nicht mehr mit den spätromantischen Augen des ausgehenden 19. Jahrhunderts ansehen dürfen. Webers „Freischütz“ ist anderes als „Kinder-naivität, gemütliches Plüschsofa, lyrisches Märchen“. Otto bemüht sich um diesen Stoff ähnlich wie um seinen Salzburger „Don Giovanni“. Das Dämonische, das Makabre interessiert ihn, ihm spürt er nach. „Warum“, so fragt sich Otto, „steht mehrfach in der Partitur: ‚Spielt nach dem Dreißigjährigen Krieg?‘“ Weber lebt, schafft im Schatten der napoleonischen Kriege. Er weiß, was „Nachkrieg“ bedeutet.

Und so sieht er Webers „Freischütz“ verallgemeinert als „Märchen der Nachkriegszeit“. „Denken Sie sich“, sagt mir Teo Otto, „Weber lebte und hätte geschrieben ‚nach dem letzten Krieg! Sie hätten, ungeachtet zeitbedingter Stilmerkmale, die Antwort. Es geht um die Katharsis.“ Es geht Otto beim „Freischütz“ um eine „Unwirklichkeit mit Schrecken der Erinnerung“. Gewiß ist diese Oper nicht, auf besondere Weise nicht, in der Welt des Rationalen angesiedelt. Es ist eine Welt des Spuks, die Welt einer kaum bebildbaren Lyrik. Man tritt – ich zitiere in freier Form die Gedanken Ottos – in die Bezirke des Unterbewußtseins. Otto denkt an den überzeitlichen Manierismus: er nennt Dali, Hieronymus Bosch, Breughel. Der „Freischütz“ ist ihm (immer auch ist wohl der Regisseur Herlischka mitgemeint) ein völlig unrationales Stück mit dämonischen Geisterfiguren. Zaubern und Verzaubern werden vom Bildner bewußt einbezogen: Das Makabre (Dreißigjähriger Krieg) soll durchschimmern durch diese dramatische, dämonische Romantik, die nicht die Welt des „Nur-Lyrismus“ ist.

Wie lenkt dieser Zauberer der Szene den Blick auf das Makabre? Wie führt er den Theaterbesucher in Webers „Freischütz“-Waldwelt? Die Bühne ist leer; ein Wagen, eine Art von Zauberwagen, entläßt aus sich die Bildrequisiten – wie die Buntskizzen verraten, offenbar im dunklen, traurigen, Grün=Schwarz=Braun=Blau. Verwehende, vergehende Dinge, aus denen sich langsam der „Wald“ entwickelt als eine merkwürdige, makabre Welt der Poesie. In dieser Waldvision hängen seltsame (Kriegs-) Erinnerungsrequisiten herum. „Manierismus“ ist das Stichwort, „Verfremdung“ auch. Ein Beispiel: die Wolfsschlucht entwickelt sich, indem sich die Bäume öffnen, auffächern und den Blick in einen „schizophrenen Wachtraum“ freigeben. Oder: „Wir winden dir den Jungfernkranz“ singen – nach Otto (und Zimmer) – „maskierte Blagen (lästige Kinder), die sich die Nasen an den Scheiben des Hausfragments plattdrücken.“

Und wenn das Spiel aus ist, stehen alle dekorativen Elemente, Wagen und Wolfsschlucht und anderes, auf der Bühne herum, und sagen dem Zuschauer: „Seht, das war das makabre Zauberspiel ‚Freischütz‘!“ – Wenn in dies alles die von Teo Otto bewunderte Musik Webers passen will, dann ... dürfte es ein „Freischütz“ 1960 sein. – Eine gute Stunde saßen wir zusammen. Es waren „fünf Minuten“ und es hätte vom Besucher aus viele Stunden länger sein dürfen, denn das Zusammensein, zwei Sätze nur, gewechselt mit einer schöpferischen Persönlichkeit, ist, weil dann alles so schlicht und einfach wird, ein Geschenk. Dies Teo Otto zum Dank und ohne Vorschußlorbeeren.

Die Aufführung

... spielt nach dem Dreißigjährigen Krieg. Dieser in der Partitur von Webers „Freischütz“ mehrfach erscheinende Hinweis wurde zum Leitgedanken beim neuesten Versuch – im Düsseldorfer Hause der Deutschen Oper am Rhein – diesen Inbegriff der deutschen romantischen Oper ins Heute zu übersetzen. Und auch bei dieser – recht kühnen – Interpretation zeigte es sich wieder einmal, daß der „Freischütz“, diese noch singspielsnahe, böhmische, volkstümliche Fabel aus dem Walde, die gehüllt ist in eine kostbare Naturmusik, diese Welt der Geister, Gespenster, der Lieblichkeit auch, dieser Dialog zwischen Gut und Böse, zwischen Glaube und Aberglaube, Dämonie und Erlösung, kaum noch in unsere Theaterwelt der Mitte des 20. Jahrhunderts zu übertragen ist. Das war letztlich auch das Resümee des letzten Düsseldorfer „Freischütz“, den Gründgens (mit Pudlich und Hollreiser) inszenierte und – völlig anders, als es jetzt geschah – mit kristallklarem Scharfsinn das Naive in Webers Oper sah und es wortwörtlich auf die Bühne stellte. Gewiß bekennt sich dieser neueste „Freischütz“ zum Experiment. Es könnte nur noch kühner, noch konsequenter durchgeführt werden. Bis zu der Konsequenz, nennen wirs „Atomium“, mit der Gründgens seinen Hamburger „Faust“ (mit Teo Otto) zum Gegenwartsspiel machte, drang Herlischka=Otto=Peters' „Freischütz“ nicht vor.

Teo Otto versetzte den Zuschauer in die dunkle, düstere böhmische Waldwelt, Waldnacht etwa eines Kubin. Alles ist morsch, umlauert, tiefraurig und von Schrecken gespenstisch durchwoben. Die traurigen Reste des Übriggebliebenen (von Menschen und Dingen und Gedanken) nach einem Kriege, nach allen Kriegen aller, auch jüngster Zeiten, veranstalten dieses makabre „romantische Märchen“ nach Carl Maria von Weber. Da spukt neben Kubin genauso die Welt eines Simplicius Simplicissimus, einer „Mutter Courage“, die fast schizophrene Fieberlandschaft Kafkas oder Freuds Röntgenblick. Es ist eine Welt, die nur noch an Fäden hängt, an diesen zum Spectaculum auf- und niedergezogen wird. Eine Marionettenwelt, die ein Zauberkarren, der immer irgendwie auf oder neben oder hinter der Bühne geistert, aus sich entläßt. Samiel, der böse Geist, zieht diese Fäden einer Welt, eines Waldes trübster, flatternder, zerlumpter Erinnerungen. Schwarz-braun-grün-blau ist dieser Wald von Fetzen einer gewesenen Welt, Gehänge und Vögel, schimmerndes Irrlicht oder Hirschgeweihe sieht man da baumeln. Ähnlich „zerspalten“ ist auch – ein köstlicher malerischer Entwurf – das Försterhaus – in dem man nur nicht wohnen könnte – umgeben von dekorativem Spuk. Und dann, in der Wolfsschlucht etwa, sind Baumstämme nach oben gegeneinander gelehnt, so wie man Scheite zum brennenden Kamin aufstellt. Plötzlich öffnet sich diese Baumpyramide, es wird künstlich hell und technische Konstruktionen unseres Jahrhunderts werden sichtbar und auch ein schizophrenes Double des Kaspar als eine Art Ge- kreuzigter. Links irgendwo über dem Orchestergraben Samiel mit seltsamer Fernseh=Fernsprechapparat (die leider, wie vieles Elektronische bei der Premiere nicht gut funktionierte). Samiel, der Teufel, Mephisto, Nic Shadow (aus Strawinskys „Wüstling“), der, maskiert als eine Art von böser Commedia dell'arte-Figur, das ganze Spiel be-

gleitet, besser, an seinen Fäden zappeln läßt, bis der Eremit – und das wirkt in diesem düsteren Mumenschanz recht befremdend – alles zum Guten lenkt, Erlösung bringt. Gewandete hat Erwin W. Zimmer all diese Wesen in ein barockes Phantasiekostüm, auch die Lichtgestalt Agathe und ihr heiteres Ännchen. Sie beide wirken in diesem Trauerlumpenwald wie von irgendwo hergewehtes Lichtwesen. Nur zu dramatischen Konflikten kommt es in dieser so eindeutig mit genialer Bildfeder geformten Welt nicht.

Das gelingt dem Regisseur Bohumil Herlischka nicht recht. Er entfesselt die Szene, läßt außer dem zur mephistophelischen Zentralfigur werdenden Samiel, Kaspar zu einer unheildräuenden Gestalt werden, behandelt Ottokar, Kuno, Eremit oder Kilian wie ganz unkonventionelle Opernfiguren, zeichnet einen alles andere als jugendlich-liebhabenden Max, einen Getriebenen vielmehr mit sträh-nigem Haar, dessen Liebe zu dieser Licht-Agathe man nicht recht glaubt. Herlischka hat eine gewisse Skala geschickter Massenregie. Kennt man ihre Tricks, ermüden sie. Der Jägerchor, Buhmänner in barocken Kostümen, singen an der Rampe vor geschlossenem Vorhang, um sich dann partisanenhaft auf die Bühne zu schleichen. Das Schlußtableau hatte Geschmack, blieb letztlich Opernschema und das Dunkel=Düstere blieb Sieger. Manche Texterweiterungen hat man dem Original Kinds neu entnommen (außer einem neuverfaßten programmatischen Vorspruch Samiels mit seinem Zauberswagen). Eigenwillig die Lösung des Brautjungferchors: Ein kranzgeschmücktes Mädchen (das nun wieder könnte fast von Botticelli sein) steht im Quasi-Inneren des Försterhäuschens, an den Scheiben drängen sich maskierte Kinder, die aus der „Rauhnacht“ stammen könnten. Insgesamt hatte Herlischka auf gute Sprache hin gearbeitet, was

(durch die Texterweiterungen unterstrichen) den – sehr ersten – Singespielton des Ganzen betonte. Ich habe – und ich muß der zwiespältigen Aufnahme wegen, die diese Inszenierung fand, persönlich werden – in dieser schizophrenen Freud-Welt Webers geniale Musik nicht nur mit tiefstem Vergnügen gehört, sondern sie bekam für mich in dieser Umwelt seltsam magische, modern anmutende Farben. Im übrigen wurde sie von Reinhard Peters, mit bestechender Klarheit, singendem Grundton, modern mit schönster romantischer Unterschwingung musiziert.

Sängerisch war dieser „Freischütz“ eine Enttäuschung: Ingrid Bjoners schöner Sopran hatte zwar bewegende lyrische Töne, auch das Innig-Liedhafte, doch wirkte sie bei allen auch darstellerischen Qualitäten noch befangen, lieb und gewandt Sigrid Schmitz' Ännchen. Randolph Symonette, ein bedrohlicher Kaspar-Koloß mit eindringlicherem Gesang als Sprache. Wilhelm Ernest, der trotz eines Sturzes in der ersten Szene in vorbildlicher Kollegialität humpelnd die Vorstellung „durchstand“, sang mit schwerer, recht unlyrischer Stimme. Frank Kristians Samiel ist sich bis zum Schluß nicht recht über den Sinn seiner im Commediabereich angesiedelten Unholdsrolle klar geworden. Dezsö Ernsters Eremit, Hugh Beresfords Ottokar, der Kuno von Erich Winkelmann, der Kilian von Erich Kraus und die brav singende Brautjungfer Leonore Leitner paßten in eine ansprechende Stadttheateraufführung, die diese Inszenierung (einschließlich der Chöre von Hans Frank) gewiß nicht war.

Es gab, vor allem am Schluß, ebenso lauten und herzlichen Beifall, wie scharfe und anhaltende Ablehnung für diese gewagte, problematische, zwiespältige und in sich nicht konsequente Deutung eines besonders empfindlichen Kunstwerks.

Paul Müller

Duisburg

Tschechische Oper nach Goldoni

Jan Hanus »Der Diener zweier Herren«, deutsche Erstaufführung

Das Premierenpublikum war gnädig, gnädiger als Autor und Aufführung verdienten. Es spendete gemessenen Beifall für die löbliche Absicht, es zum Jahresende auf eine heitere Weise zu unterhalten. Doch was hier wieder einmal unter dem weiten Deckmantel der Komischen Oper geboten wurde, das war weder so komisch, noch so unterhaltend, daß man solch stilistisches Durcheinander als funkelnde Ironie hätte hinnehmen können. Zwar vergnügen wir uns heute an der Präsenz aller Stilkonventionen oder leiden auch an ihr: es hängt allemal von der Umsetzung ab, von der künstlerischen Kraft, mit der Stile ineinander oder gegeneinander aufgehoben werden. Und an dieser Kraft hat es dem tschechischen Komponisten Jan Hanus doch gemangelt.

Das Libretto von Jaroslav Pokorny geht auf Carlo Goldonis Komödie „Der Diener zweier Herren“ zurück. Ihn zum Patron eines heiteren Stückes zu wählen, ist nie von Nachteil, und man hat heute in Prag vielleicht noch seine besonderen Gründe, sich der Tradition zu versichern. Doch man muß wissen, was man ins Haus nimmt: die Figuren der Commedia dell'Arte sind nicht mehr Natur in dem Sinn, in dem sie Goldoni verstand, nur die strenge Stilisierung vermittelt den Typ, das menschliche Abbild und damit die verständliche Szene. Eine reizvolle, doch schwierige ästhetische Aufgabe: Busoni, dann Strawinsky haben es belegt.

Jan Hanus ist heute 45 Jahre alt, also in dem Alter, in dem sich seine westlichen Kollegen mit den Fragen eines neu zu wertenden musikalischen



„Der Diener zweier Herren“ von Jan Hanus nach Goldoni

Materials herumschlagen und kaum die Unbefangenheit aufbringen könnten, mit der Hanus ans Komponieren ging. Sein glückliches, böhmisches Erbteil ist eine flinke Feder, nicht weniger

flink als die seines kürzlich im Westen gestorbenen Landsmannes Bohuslav Martinu, der eine Generation älter ist. Was beispielsweise Martinu an Weltläufigkeit zuviel erfahren hat, das scheint Janus zu fehlen: sein kompositorischer Standort liegt bisweilen noch hinter dem Martinu, also mehr als eine Generation zurück. Neue Keckheiten, wie sie diesem Stoff mit der Zentralfigur des dumm dreisten Truffaldino wohl anstehen dürften, gibt es in dieser Partitur nicht, weder im Harmonischen noch im Rhythmischen, wobei man sich für das Fehlen aufdringlicher Folklore bedanken darf – allenfalls könnte man Hanus die melodische Unbekümmertheit als eine freilich andere Art Keckheit auslegen, mit der alle möglichen Relikte der kaiserlich-königlichen Operettenseligkeit aufgegriffen sind, während der große lyrische Aufschwung bei immerhin zwei Liebespaaren vergebens auf sich warten läßt.

Danach bemessen war allerdings das weiße Zuckerguß-Venedig, das Heinz Ludwig auf die Bühne des Duisburger Hauses gestellt hatte, ganz recht am Platze. Immerhin waren die Architektur-Versatzstücke, die von den Akteuren hin- und hergeschoben wurden, beweglicher als die Regie Peter Eberts, der seine Lustspielgags etwas mühsam placierte, und auch lockerer im Eindruck als die musikalische Leitung Robert Schaub's, dem jedoch die gebotene Dezenz gegenüber so handwerklich-musikantischer Partitur nicht abzusprechen ist. Das Ensemble der Rhein-Oper, angeführt von dem Truffaldino Karl Diekmann's, tat im Gesanglichen sein möglichstes, leichte Muse zu pflegen.

Ernst Thomas

München

Ratlosigkeit um Carmen

Es ist das ewige Dilemma: „Carmen“ ist zwar über alle Kontinente hinweg das beliebteste musikalische Werk, aber bezüglich der szenischen Realisierung herrscht seit jeher große Verwirrung. „Carmen“ enthält tragische und heitere Elemente, besitzt Stileigentümlichkeiten der opéra lyrique, der opéra comique und der grand opéra, und es ist das Genie Bizets, daß er alle diese Ingredienzen nahtlos vereint hat. Die Pariser der Uraufführung 1875 murrten etwas über Wagner-Einfluß, und Nietzsche wiederum proklamierte „Carmen“ zum Paradestück des Antiwagnerianismus. In älteren Nachschlagewerken wird sie bisweilen als „tragische Operette“ bezeichnet, in landläufigen Musikgeschichten bald als französische Romantik, bald dem Verismo zugeordnet. Die deutsche Aufführungspraxis der nachwagnerschen Zeit gab sie als einen Zwitter aus Spektakelstück und Musikdrama, die 20er Jahre brachten das Wagnis einer

realistischen „Carmen“ und in jüngster Zeit versuchte Wieland Wagner die sinnlichste aller Opern – „sehen sie nicht allzu verächtlich auf die Sinnlichkeit herab, gestrenger Philosoph!“ (Bizet) – für ein bis zur Abstraktion stilisiertes Theater zu gewinnen.

Von besonderem Mißgeschick ist „Carmen“ an der Bayerischen Staatsoper verfolgt. Ihre letzte Neuinszenierung 1955 war der äußere Anlaß für den abrupten Weggang des damaligen Generalmusikdirektors Rudolf Kempe, eine bald vorgesehene neue Einstudierung, Lieblingswunsch von Kempes Nachfolger Ferenc Fricsay, mußte infolge seiner Erkrankung Jahr um Jahr hinausgeschoben werden. Zu Weihnachten nun kam die jüngste Münchner „Carmen“ heraus; sofort löste sie heftigste Kritik aus, denn sie ist geradezu ein Musterbeispiel, an dem sich alle Ratlosigkeiten ihrer Aufführungspraxis ablesen lassen.

Der erste Unfall geht bereits auf die deutsche Erstaufführung der „Carmen“ an der Wiener Hofoper am 23. Oktober 1875 zurück. Ernest Guiraud, ein Freund Bizets, der auch Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ instrumentierte und Lehrer Debussy war, hatte den Dialog in Rezitative gewandelt, mit feinem Taktgefühl zwar, aber doch den Stil des Werkes in seiner schlagenden Prägnanz abbiegend und den Charakter Don Josés und teilweise Carmens verändernd. Viel folgenschwerer ist, daß die Übersetzung, die D. Louis (Pseudonym für den Operettenkomponisten Julius Hopp) in höchster Eile für die Wiener Aufführung zurechtzuschusterte, heute, 85 Jahre später, noch den meisten deutschen und auch der jüngsten Münchner Aufführung zugrunde liegt. Hier energisch einzugreifen, ist einfach Ehrenpflicht jedes für eine Carmen-Aufführung Verantwortlichen.

Der zweite Unfall der Münchner Aufführung rührte daher, daß die Regie dem ausgezeichneten Ballettmeister Heinz Rosen, der auch als Opern- und Schauspielregisseur hervorgetreten ist, übertragen war, und Rosen sich in der Vielarmigkeit der Carmen-Stile verding, ohne zu einer einheitlichen Konzeption zu gelangen.

Da gibt es „Carmen“ als grand opéra: drei leibhaftige Pferde traben zusammen mit stattlichen Gruppen von Stierfechtern, die malerisch ihre roten Tücher schwenken, in die Arena — wenn Pferde auf die Bühne kommen, weiß das erfahrene Publikum, das ist „große Oper“ —, und der Volksszene des ersten Aktes geben ein treuherziger Esel, ein pittoresker Hutverkäufer und Bettler mit Charakterköpfen die blumige Note.

Da gibt es „Carmen“ als Operette: Don José bindet Carmen nach ihrer Gefangennahme mit einer Leine, in die er sich dann selbst verstrickt, wie einen Hund an ein Gitter — für ein leichter geschürztes Milieu sicherlich ein hübscher Einfall, aber hier bewirkte er Gelächter.

Da gibt es „Carmen“ als veristische Oper: Carmen läuft in der Schlußszene unter heftigen Liebesgedanken an Escamillo geradezu in Don Josés Messer hinein, nicht ohne sich im Todessturz Isadora=Duncanhaft in einen blutroten Schal zu verwickeln. Rosens „Carmen“ ist nicht ganz durchstilisiert, was man erwartet, wenn sich die Akte ballettartig quasi aus Positionen entwickeln, besitzt aber auch nicht die realistische Lockerheit des gleichsam Zufälligen, denn im Kommen und Gehen, dem Hin und Her der sich herumtreibenden Menge merkt man immer etwas das absichtlich Gestellte und Arrangierte.

Was Rosen zu leisten vermag, zeigt er im Schmuggerquintett, das er unaufdringlich spielerisch bringt, mit jener graziösen romanischen Leichtigkeit, die Bizets Musik eigen ist. Und daß Rosen die von südlicher Tanzglut und Sinnenfreude erfüllte Atmosphäre in Lillas Pastias Schenke gut treffen würde, durfte man erwarten. Vier Tische mit vier Tänzerinnen bilden hier nacheinander die verschiedenen Stationen des immer heißer werdenden Tanztumels. Daß er sich im Schlußakt das Ballett schenkt, bedeutet zwar für einen Choreographen als Regisseur ein Opfer, straft aber den dramatischen Knoten.

Ein neuer Unfall ereignet sich meist, wenn es gilt, die Partie der Carmen zu besetzen. Man sagt, daß

es verschiedene Auffassungen dieser Rolle gibt. Ich glaube kaum; Bizets Musik kennt nur eine. Carmen ist eine der begehrtesten Rollen; Alt, Mezzo, Sopran und sogar die Hochdramatischen bemühen sich um sie. Aber viele hervorragende Sängerinnen (namentlich in Deutschland) scheitern an ihr. Hertha Töpfer, die Münchner Carmen, ist eine ausgezeichnete Altistin und intelligente Darstellerin, die Aufgaben verschiedenster Art (etwa Oktavian, Brangäne, Hänsel) mit Bravour bewältigt. Aber es gibt Dinge, die man mit Kunstverständnis und schöner Stimme allein nicht schaffen kann. Eine gewisse Kühle ihres Wesens versucht die Töpfer dadurch auszugleichen, daß sie Leidenschaft und Sinnlichkeit „aufsetzt“. Die Wildheit ihrer Carmen wächst nicht aus der Sinnlichkeit einer von keinerlei „Ethos“ berührten Natur, nicht aus der Dämonie einer impulsiven Persönlichkeit, der man glaubt, daß José ihrer Betörung hoffnungslos erliegt. Die Töpfer „macht“ in Verführung; es ist dabei ein Ohrenschaus, ihrer edlen Stimme zuzuhören. Aber an das Naturhafte, an die Erotik und Leidenschaft dieser Carmen glauben wir nicht.

Schwierigkeiten machen auch die Besetzung des Don José (in der Pariser Originalfassung ist er ein Mann jähnen Temperaments, der einer Schlägerei wegen die Heimat verlassen mußte, in der Wiener Rezitativfassung ein höchst unheldischer Held, mehr Rekrut als Feldwebel, Wozzeck und dem Soldaten Strawinskys wesens- und schicksalsverwandt, schuldlos verstricktes Opfer), des Escamillo (der Münchner Karl Christian Kohn kann es sich leisten, das gefürchtete Torerolied mit „großem Ton“ zu singen) und schließlich auch die musikalische Leitung. Joseph Keilberth allerdings weiß bei Bizets genialer Musik, in deren glitzern-dem Kolorit sich die vibrierende Glut südlichen Feuers mit gallischer Grazie mischt, die spielerisch noch bleibt im Nebenher des tragischen Geschehens, sein deutschblütiges Musikertum überraschenderweise zu verleugnen. Und er vermeidet auch das Glatteis forciert schneller Tempi, die Sucht so mancher Dirigenten (hieran scheiterte vor fünf Jahren Rudolf Kempe), französischer sein zu wollen als ein Franzose. Die Seguidilla etwa nimmt er langsamer, als wir gewohnt sind, aber er gibt ihr — und dies Beispiel steht für das ganze Werk — rhythmische Bestimmtheit und die Zartheit und Durchsichtigkeit des Klanges, deren das zauberhafte Kolorit Bizets bedarf, wenn auch nicht gerade das Letzte an Intensität und Duft.

Madame Butterfly und der Terminkalender

Da wird immer wieder gesagt, modernes Regietheater solle der altmodischen Oper neomodischen Glanz verleihen... doch die harte Bühnenpraxis entscheidet anders: nicht der Regisseur, sondern der Sänger ist nach wie vor der König in der Oper. Waren es früher die Launen der Primadonnen, die manchen Theaterdirektor zur Verzweiflung brachten, so sind es jetzt die Terminkalender.

Auf dem Papier sah alles so schön aus. Heinz Arnold studierte an der Bayerischen Staatsoper

„Madame Butterfly“ ein; und seine Regie griff ohne viel Bedenken zur Konvention des Operetten-Trippele-Japan, zu einer Jugendstil-Niedlichkeit, die weltenfern dem echten Japan, aber mit Puccinis Werk anscheinend auf alle Ewigkeit verknüpft ist. Wie an Marionetten hüpfen und zappelten diese Wesen, die so gar nicht in ihre japanischen Kostüme passen, herum, hockten auf den Knien, machten ruckartige Verbeugungen und liefen fußeinwärts. Um dies mißverständene Exotikum vollzumachen, hatte man ihnen noch einen Trippelweg gebaut, den sie nur im Rösselsprung bewältigen konnten. Dieses zappelige Herumhüpfen wirkte um so befremdender, als das Ganze auf eine sogenannte Tragödie hinaustrippelt. Betont schlaksig bewegte sich dagegen der amerikanische Marineleutnant. Zwei Operettenwelten waren mit einer Deutlichkeit abgegrenzt, die keinen Wunsch offenließ.

Einmal spürt man in „Butterfly“ Menschliches; wenn die Japanerin wartet und wartet, einen ganzen Akt lang, eine Nacht hindurch, in Feiertagsgewändern, das Auge an eine Spalte des Bambushäuschens gepreßt. Warten, warten! Ein Stückchen Ewigkeit wird spürbar.

Eine Neuinszenierung der „Butterfly“ ist immer dann sinnvoll, wenn man großen stimmlichen Glanz aufbieten kann. Nur so kann man die schönen Gefährlichkeiten Puccinis adeln, sie mit dramatischer Wahrheit aufladen. Heinz Arnold hatte die spanische, an der Berliner Städtischen Oper tätige Pilar Lorengar und den Wiesbadener Tenor Georg Paskuda für seine Aufführung gewonnen und ihr Zusammenspiel in intensiver Probenarbeit aufeinander abgestimmt. Aber bei der Premiere konnte die Lorengar infolge einer Stimmband-Erkältung nicht singen und mußte im letzten Moment durch die Stuttgarterin Lore Wißmann vertreten werden. Auch in den folgenden Aufführungen stand sie nicht zur Verfügung. Drei Wochen später endlich spielte sie erstmals die neu einstudierte Rolle; aber diesmal mußte Georg Paskuda im letzten Moment absagen — er wurde dringend in Wiesbaden benötigt — und wurde durch den Düsseldorfer Rudolf Francel vertreten. Modernes Regietheater? Ein schöner Traum, wenn in unserem Opernbetrieb der Terminkalender regiert. Das mühsam geprobte Zusammenspiel zwischen der Lorengar und Georg Paskuda — vermutlich werden wir es nie erleben...

Helmut Schmidt-Garre

Mannheim

Neues Ballett

Der erste Abend des Choreographen Heino Heiden

Das Mannheimer Nationaltheater hat einen neuen Ballettmeister und Choreographen. Als Heino Heiden's Verpflichtung bekanntgegeben wurde, äußerte die Intendanz, daß eine Persönlichkeit gesucht wurde, die mit solider Technik des klassischen Tanzstils, auf den das Mannheimer Ballett umgestellt werden soll, Einfallsreichtum und moderne Vitalität verbindet. Es solle nicht nur russischen und angelsächsischen Vorbildern nachgeeifert werden, sondern die Mentalität der deutschen Tänzer und des deutschen Publikums berücksichtigt werden. Zu Temperament und Inspiration des Choreographen sollen sich Geduld und Einfühlungsvermögen gesellen. Heiden, 1923 in Wuppertal geboren, Schüler von Tatjana und Victor Gsovsky, bringt viele Voraussetzungen mit. Er war Solotänzer und Choreograph, u. a. in Berlin, Paris, New York, in Kanada, wo er auch eine Lehrtätigkeit ausübte, und im Fernsehen.

Die Erwartungen für den ersten Abend waren groß, da auch das Ensemble, Solisten und Corps, neu zusammengestellt war. Ihre Namen weisen auf deutschsprachige, anglo-amerikanische und slawische Herkunft. Eine so vielfältig zusammengesetzte Künstlerschar zur Ausgewogenheit zu führen, braucht Zeit. Nur so ist wohl das etwas bunte Programm zu verstehen, das neben drei Choreographien des Ballettmeisters, Rossini-Brit-

tens „Divertimento“, Igor Strawinskys „Der Kuß der Fee“ und Werner Egks neuer „Danza“, zwei berühmte, dem großen Publikum vertraute Pas de deux aus „Don Quixotte“ von Minkus und aus Tschairowskys „Nußknacker“ bot. Diese beiden waren in der langen Folge jedoch eher eine Verlegenheitslösung, zumal sie nicht mit virtuoser Souveränität dargeboten werden konnten. Daran ließen es die beiden Tanzpaare, mehr noch das wenig inspirierende, eher lustlose Musizieren unter Ernst Momber fehlen.

Selbst Benjamin Brittens heiter-ironische, delikate Instrumentation der Rossini-Suiten wurde ohne den ihnen eigenen tänzerischen Effekt, ohne die skurrile, akzentuierende Farbigkeit gespielt. Sie hätte dem ersten „Défilé“ des Ensembles Glanz und Elan geben müssen. Heino Heiden hatte das so anmutig, schwerelos angelegt, in Walzer und Finale bereits bemerkenswerte Ausgewogenheit erreicht. Seine Vitalität, sein Einfallsreichtum waren vornehmlich in den solistisch aufgefächerten Mitteilen zu spüren. Bewegung und Raum, Farbe und Gruppierung bezeugten seinen Formsinn, den Willen zu klassischer Differenzierung, die bei Egks Variationen über ein karibisches Thema noch deutlicher hervortraten. Das abstrahierende, symmetrische Formenspiel wurde von Solisten und Gruppe vorteilhaft realisiert; die kräftigen Kon-

traste wurden allerdings von Herbert Albert allzu zahm ausgebreitet, im Rhythmischen eher zurückgenommen (der Komponist hatte die Premiere dirigiert), statt sie in ihrer dynamischen Vehemenz aufzupulvern und damit den Tänzern das rechte Fluidum zu bereiten, das dieses drastische Bewegungsspiel erfordert. Gleichwohl gab es auch hier faszinierende Momente, dank der konzentriert geführten Gruppe und der Solisten, von denen Klaus Beelitz, Hildegard Schaefer, Tana Herzberg (Gast der Berliner Städtischen Oper), Hilde Herre, Dragutin Boldin und Hartmut Kreutzberger (im bravourösen Ostinato) hervorgehoben seien.

Den stärksten Eindruck hinterließ Heidens Choreographie zum „Kuß der Fee“, dessen märchenhafte

Idyllik und ironische Kühle, unterstützt von Paul Walters präzisen Bildern und Gerda Schultes dezenten Kostümen, trotz des von dem Dirigenten Albert sehr betonten romantischen Tschaikowsky-Klanges und der daraus resultierenden „Länge“, im Gegenständlichen exakt herausgearbeitet waren. Darin waren Heidens Intentionen, seine gestalterischen Kräfte überzeugend verwirklicht; hier dürften auch die Ansätze für die künftige Arbeit mit diesem arbeitsfreudigem Ballett liegen, dessen Möglichkeiten sich weiter nützen und entfalten lassen, um aus dem Soliden, Gekonnten zu packender, mitreißender Gestaltung, zu eigenem Tanzstil vorzustoßen. Die Voraussetzungen sind gegeben, das machte dieser erste Abend sinnfällig.

G. A. Trumppf

Wiesbaden

Beinahe eine musikalische Komödie

R. M. Siegels »Herr Kayser und die Nachtigall« uraufgeführt

„Herr Kayser und die Nachtigall“, das klingt ein wenig nach einem Märchen von Andersen. Doch Robert Gilbert und Per Schwenzen ließen ihre Nachtigall aus fernen, glühendheißen Ländern kommen: Ellinor Sanders singt, vermittelt durch ihre Tante, die einst gefeierte Hofoperndiva, vor den Funkgewaltigen ein zündendes Lied von der Leidenschaft, die ja „ins Herz hinein gehört“. Diese Melodien haben allerdings eine verflixte Ähnlichkeit mit denen, die der Komponist Robert Richard Kayser den gleichen Herren anbietet. Wie ist dieses musikalische Plagiat möglich?

Nun, da waren die versierten Librettisten auf einer hübschen, genre-eigenen Spur, sie erfanden zu der merkantilen Managerwelt einen süßen, märchenhaften Traum im fernen China, wo der Mandarin Kayser und seine Nachtigall von einer wirklichen Nachtigall ein schrecklich banales Thema vorgepiffen bekommen, das nun sozusagen in weiblicher und männlicher Version ausgewertet wird. „Da sieht man es wieder, daß heut' alles möglich ist“, so heißt es dann im großen Sendesaal, wo Verleger und Kayserliches Gefolge mächtigen Wirbel machen. All das wird aktuell ausstaffiert, mit Kaysers Diener-Quartett, die „die allerbesten Mädchen“ sind, mit der Blue-Jeans-Jenny existentialistisch aufgemotzt, mit Rumba und Chinaklängen angerührt, auch das goldige Wiener Herz wird nicht vergessen, wenn Jennys Existenz völlig erschüttert ist. Unnötig zu sagen, daß Gilbert und Schwenzen mit dem kräftigen Gewürz witziger Pointen nicht geizten; aktuelle Spritzlichter hatten Charme und Eleganz, waren in jeder Hinsicht up to date.

Da wäre auch von einem so umsichtigen Mann aus der Branche der heiteren Muse wie Ralph Maria Siegel Überdurchschnittliches für eine musikalische Komödie zu erwarten gewesen. Doch es

blieb bei dem Beinahe. Siegels Musik hat zu sehr den Schein des Altbekannten, des Alltäglichen. Sie ist trotz eingängiger Zubereitung allzu schnell, oberflächlich hingeschrieben. Das Leichte ist halt schwer. Die wirkliche Durchschlagskraft blieb Siegels Melodien bis auf jenes vereinsamte Wiener Herz versagt. Aber dieses Mädchen geht in der Tragik des Lehárschen Spätstils leer aus. Das nimmt dem Finaletto die Brisanz der Spannung, die Pointe ebenso wie das wohl wegen der Klangfarbe eingeführte Männer-Mädchen-Quartett trotz amüsanter Episoden zu ernüchterndem Leerlauf verurteilt ist.

Die große musikalische Szene „Komponieren Sie was, Herr Komponist“ hätte dieser Komponist beherzigen sollen, denn das von Gilbert und Schwenzen reich ausgestattete Buch hätte Möglichkeiten für eine ausgesprochen musikalische Komödie geboten; sie verpufften jedoch mehr und mehr in konventioneller Mache, im rasch verglühenden Strohfeuer, das die sechs Bilder in zweieinhalb Stunden mühsam dahinschleichen läßt, bis eben zu Jennys goldig-liebendem Wiener Herzen, das, nun so gänzlich fehl am Platze, im Dreivierteltakt die Koffer packen muß für eine lange Reise, bis sie dahin kommt, wo wirklich etwas geschieht, wo durch ihren Charme auch in der Musik etwas geschieht.

Das der Operette freundlich geneigte Wiesbadener Staatstheater ließ es für die Uraufführung an nichts fehlen. Kurt Pscherer, der vielgewandte Spezialist, hielt die Regie auf Tempo auf Lockerheit, geizte nicht mit blendenden Einfällen und aparten choreographischen Wirkungen. Am Pult sorgte Bernhard Stimmler für reizvolle Mischungen der schimmernden Klangpalette, für zügige Rhythmen aller Schattierungen. Ruodi Barth hatte famose, farbenbunte Bilder modernistisch kon-

turiert, Gabriele Beschs Kostüme waren eine rechte Augenweide, zumal wenn die Solisten über den Laufsteg diesseits vom Orchester den Kontakt zum nur mählich sich erwärmenden Publikum suchten. Die zwölf Solopartien waren ausgezeichnet besetzt, vornehmlich die Nachtigall mit dem südländischen Temperament der Elisabeth Roon, die ergötztliche Hofoperndiva Erna Maria Müller, der schwerblütige, stimmlich zurückhaltende Kayser

Günther Georges und überragend Ursula Reicharts glaubhafter Wandel von der kessen Blue-Jeans-Jenny zum liebenswerten Charme des unerschütterlichen Wiener Herzens.

Ein Riesen-Aufgebot kostbarer Blumen und das von Siegels Verlag opulent ausgestattete Textbuch der Gesänge vermochten den freundlichen Applaus für die Ausführenden kaum für den Komponisten zu steigern.

G. A. Trumpff

Paris

Altes – neu in der Großen Oper

In einer pomphaften, bewußt „spanischen“, in dunklen Farben gehaltenen, von schwarzen, im Zwielflicht einer unbestimmten Tageszeit glimmenden, hohen Eisengittern eingefassten Inszenierung, hat die Pariser Oper Mozarts „Don Giovanni“ in neuer musikalischer Einstudierung herausgebracht. Es wurde italienisch gesungen, von ausschließlich

ßen, berechtigten Erfolg holen konnte. Sein „Don Giovanni“ ist „mittleren Alters“; Sinnlichkeit und hektische, äußerliche „Lebensfreude“ verdecken kaum die seelische Trostlosigkeit, mit der der noch immer stolze, jedoch im Grunde bereits tiefmüde „Lebenskünstler“ den Kampf mit Gott aufnimmt, seines Unterganges so gut wie sicher. Bacquiers starke Charakterisierung der Rolle streicht vor allem das Wissen Don Giovannis von der Sinnlosigkeit seines Lebens, und das daraus sich ergebende, tiefe Verlangen nach dem Tode heraus.

Sensation des Tages war das Debüt eines noch jungen Dirigenten, Maurice Le Roux, der sich als Komponist der Messiaen-Webern-Boulez-Richtung vor mehreren Jahren mit einem von Hans Rosbaud in Aix uraufgeführten symphonischen Werk „Der Kreis der Metamorphosen“ einen guten Namen gemacht hat, seitdem aber immer mehr auf die Dirigenten-Karriere zusteuert; ein interessanter „Taktstockschwinger“ allerdings, der es zum Beispiel nicht scheut, in einem der ausgesprochen „populären“ sonntäglichen Orchesterkonzert Stücke von Schönberg, Berg und sogar Webern aufzuführen, Experimente, die immer wieder von großem Erfolg gekrönt wurden. Er verstand es, „Don Giovanni“ die tragische Größe zu geben, die sichtlich nicht nur dem Stil der Bühnenbilder und Kostüme von Jacques Marillier und der Spielführung von José Beckmans, sondern auch seiner eigenen inneren Vision entsprach. Seine Stabführung wurde jedoch nicht nur deswegen heftig diskutiert (diesbezüglich von all denen, die im „Dramma giocoso“ Mozarts vor allem das „giocoso“ herausgekehrt haben wollen), sondern auch darum, weil rein technisch Maurice Le Roux, der zum ersten Male eine Oper dirigierte, jene jahrelange Schulung als Korrepetitor, als vierter und dritter Dirigent an mittleren und dann an großen Operntheatern fehlt, die zum Reifwerden eines Operndirigenten nun einmal unumgänglich notwendig ist, die auch für die Laufbahn großer Dirigenten wie Mahler, Walter und Strauss bestimmend gewesen ist.

Mozart wurde zum Weihnachtsfest durch Tschaikowsky abgelöst, mit der abendfüllenden Aufführung seines Balletts „Schwanensee“, ein für Frankreich ganz ungewöhnliches Ereignis. Seit Jahr und



Liane Daydé und Serge Golovine in Tschaikowskys „Dornröschen“ im Théâtre des Champs Elysées

französischen, zum großen Teil erstklassigen Kräften, unter denen sich Gabriel Bacquier, der die Titelrolle im letzten Sommer zum ersten Male auch in Aix-en-Provence gesungen hat, einen sehr gro-

Tag ist keines der großen romantischen Ballette des neunzehnten Jahrhunderts mehr in Paris aufgeführt worden, es sei denn von ausländischen Compagnien, wie des Londoner „Sadler's Wells“ oder des Moskauer „Stanislawsky-Theaters“. Zur Neuinszenierung von „Schwanensee“ an der Großen Oper hat sich denn auch Intendant A. M. Julien Wladimir Burmeister, den Choreographen des Stanislawsky-Theaters, geholt.

Das Merkwürdigste an der Sache ist übrigens, daß derzeit gleich zwei abendfüllende Ballette Tschaikowskys in Paris vor ausverkauften Häusern laufen; im Théâtre des Champs Elysées tanzt die Compagnie des Marquis de Cuevas allabendlich „Dornröschen“. Von beiden Balletten wurden sonst in Paris nur brillante Auszüge, berühmte „Pas de deux“, blendende Variationen getanzt, was diesen natürlich jeden dramatischen Sinn nahm, und der Meinung zahlreicher Ballettsnobs entsprach, dramatisch wären jene Ballette ja nichts anderes als Ammenmärchen, denen man keinesfalls irgendeine menschliche, psychologische Bedeutung zuschreiben könnte.

Märchen und Legenden sind jedoch immer Symbole für seelische Vorgänge und nur eine Inszenierung, die dieser Tatsache Rechnung trägt, gibt den getanzen Handlungen, die auf Märchen und Legenden fußen, ihre eigentliche Bedeutung wieder. „Dornröschen“, in den Hauptrollen im Théâtre des Champs Elysées von der der Oper entwichenen, märchenhaft-reizenden Liane Daydé und Serge Golovine getanzt, ist die Geschichte vom Werden des Mädchens in der ersten Blüte, das zuerst den zu früh auftretenden Freiern dadurch entkommt, daß es sich in den Schlaf — in den Schlaf seiner Seele und seiner Sinne — rettet, und das aus diesem Schlaf durch die Macht einer ersten, großen Liebe zum vollen Leben seiner Seele und seiner Stimme erwacht; in „Schwanensee“ spielt die erste Liebe für das zum Schwan verzauberte Mädchen die gleiche Rolle, entscheidender noch dadurch, daß hier die bösen Mächte des Hasses und des Todes das Mädchen und seine seelische Zukunft gefährden. Das Eingreifen des „Bösen“, im absoluten Sinne des Wortes, gibt auch letztgenanntem Werk seine hohe dramatische Spannung — eine Spannung allerdings, die in rein akademischen, blutleeren, wenn auch rein technisch und tänzerisch oft vollkommenen Aufführungen, wie derjenigen des „Sadler's Wells“ vollkommen verschwindet.

Eben das verstand Wladimir Burmeister dem Werke wiederzugeben: die dramatische Spannung und den menschlichen Sinn der altrussischen Legende, auf der das Werk fußt. Er reinigte es vor allem, musikalisch und choreographisch, von all den Zusätzen, die man noch zu Lebzeiten Tschaikowskys diesem aufgezwängt hatte, nachdem das Werk in seiner Urfassung bei der Erstaufführung in Moskau, am 4. Mai 1877, gar keinen Erfolg verzeichnen konnte. So entfernte er den berühmtesten „Pas de deux“, der an Tanzabenden unter dem Namen „Schwarzer Schwan“ immer wieder als bewährte Zirkusnummer für technisch vollkommene Tänzer aufgeführt wird, denn dieser „Pas



Claude Bessy und Attilio Labis in Tschaikowskys „Schwanensee“ in der Pariser Großen Oper

de deux“ unterbricht sinnlos die dramatische Handlung an ihrem Höhepunkt, und außerdem stammt seine Musik nicht von Tschaikowsky, sondern von Drigo, einem bewährten Tanzmusikfabrikanten des Bolschoi-Theaters der damaligen Zeit. Auf das Wesentliche und Authentische des Stoffes und des Ablaufes der Handlung zurückgeführt, erlebte „Schwanensee“ an der Pariser Oper eine großartige Auferstehung. Alles, was auf der Bühne getanzt und nicht zuletzt gemimt wurde, erhielt seinen eigentlichen, tieferen Sinn. Wie den wechselnden, aber stets im Zusammenhang stehenden Ereignissen eines wirksamen Dramas folgten die Zuschauer der spannenden, oft tiefergreifenden Handlung.

Bei der Premiere tanzten Josette Amiel und Peter van Dijk die Hauptrollen; abgelöst wurden sie bei der vierten Vorstellung durch Claude Bessy und Attilio Labis. Weitere Stars von Weltruf, Yvette Chauviré, Fleming Flindt, Marjorie Tallchief, Georges Skibine sollen bei späteren Aufführungen die Rollen übernehmen. Das Corps de ballet tanzte, wie es seit langer Zeit nicht mehr getanzt hatte: mit einer Hingabe, einer technischen und seelischen Vollendung, die sich in der Wiedergabe der Partitur unter der Leitung von Robert Blot genau widerspiegeln.

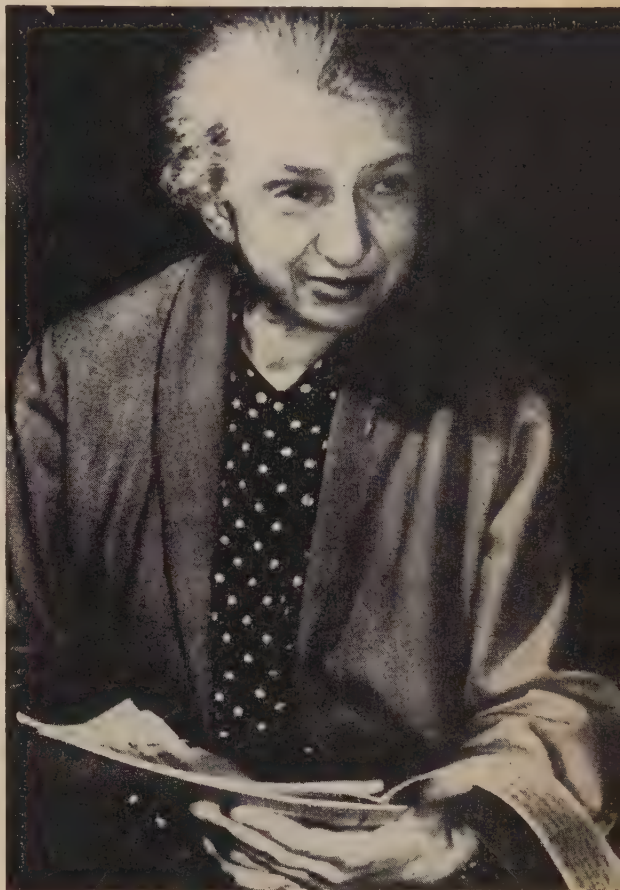
Antoine Goléa

Clara Haskil

Zum Tod der großen Pianistin

Bis in die letzten Tage ihres schweren, doch künstlerisch so begnadeten Lebens hat Clara Haskil konzertiert. Der Tod nahm sie hinweg, als sie am 7. Dezember zu einem Konzert mit dem Geiger Arthur Grumiaux, mit dem sie Mozarts und Beethovens Sonaten für Klavier und Violine zu spielen pflegte, nach Brüssel gereist war. Noch wenige Tage zuvor haben wir sie in Paris, ihrer geistigen und musikalischen Heimat, gehört: an einem Sonntagnachmittag spielte sie Mozarts c-Moll-Konzert, begleitet von dem Lamoureux-Orchester, und wie stets inspirierte ihre unvergleichliche Kunst, Mozart zu interpretieren, alle: den Dirigenten Markevitch, die Musiker und nicht zuletzt das Publikum. Immer nur wenigen unter den interpretierenden Künstlern ist diese Gabe verliehen: Clara Haskils Spiel war eine Lektion dessen, was Mozart an Schönheit lehrt. Die instruktive Bedeutung ihrer Darstellung von Musik kann nur an Edwin Fischer gemessen werden, mit dem sie manche Züge, so die vorbildliche Phrasierung eines Themas, die genaue Verteilung tonlichen Gewichts, kurz die geistige Umsetzung des Klangs gemeinsam hatte. Nie hat sie „nur“ schön gespielt, so beseligend ihr Anschlag die Cantilene eines Mozartschen Adagios zu realisieren vermochte; das Spirituelle, die Beziehung von Form und Inhalt einer Musik zu vermitteln, schien ihr Aufgabe und machte ihr künstlerisches Wesen aus. Das riß ihr Publikum zur intuitiven Bewunderung hin, in die sich zugleich der Respekt mischte, wie hier ein schier übermäßiger künstlerischer Geist über die Materie eines von schweren Leiden gezeichneten Körpers triumphierte. Wer die zarte, von Krankheit gebeugte Frau zum Flügel schreiten sah, dem konnte es nicht anders denn als ein Wunder erscheinen, daß Clara Haskil den Anstrengungen eines Konzertes, ja eines andauernden Konzertierens gewachsen war. Es war ein Mozart vergleichbares Wunder, dessen Werken sie den größten Anteil ihrer Arbeit gewidmet hat. Als große Mozart-Interpretin hat die Welt sie denn auch entdeckt, als reife Spielerin: ihre Weltkarriere um-

spannte die letzten 15 Jahre, sie begann, als Clara Haskil ihr fünfzigstes Lebensjahr erreicht hatte. Was sie bedeutete, hatten freilich lange zuvor die größten ihrer Kollegen erkannt: mit Casals,



Thibaut, Cortot — der auch ihr Lehrer war — verband sie eine rege Zusammenarbeit. Im Mozart-Gedächtnisjahr 1956 hat ihr Wirken die Mozart-Auffassung unserer Zeit dokumentiert; dies zumindest wird die Schallplatte von der Unvergesslichen bewahren.

THS

Berg-Webern-Zyklus in Basel

Das halbe Kammermusikwerk von Anton Webern und das ganze von Alban Berg wurden von der unternehmungsfreudigen Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik an drei Abenden Mitte Dezember 1960 geboten. Ein Einführungsvortrag von Hansjörg Pauli (Zürich) „Berg und Webern — zwei Schönberg-Schüler“ war vorausgeschickt worden.

Das erfreuliche Fazit lag mindestens so sehr außerhalb wie innerhalb des künstlerischen Ertrages. Von Mal zu Mal steigerte sich der Besuch im Großen Konzertsaal der Musik-Akademie, wobei unter den Gästen alle Altersklassen, besonders aber Junge und Jüngste, vertreten waren. Wenn anfangs laut Programm das zentrale Webernsche Streichquartett op. 28 zu doppeltem Vortrag vor-

gesehen gewesen war, so hatte man zuletzt ein halbes Dutzend Werke in Wiederholung vernommen. Die Besucher wollten es so.

Die Baseler IGNM, mit über 200 Mitgliedern eine der stärksten überhaupt, nennt ihre Darbietungen Studienaufführungen, und sie tat es auch diesmal: bei den Studienaufführungen Nr. 171 und Nr. 173 durchaus mit Recht, wogegen Nr. 172 den Rahmen sprengte. Denn sie galt ausschließlich dem reifen Webern. Das erwähnte Streichquartett vom Jahre 1938 umschloß die Sopranengesänge mit verschiedener Begleitung op. 14, 16 und 17 sowie die Variationen für Klavier op. 27, im reifen Vortrag von Paul Baumgartner. Auf die gleiche Ebene verfügte man sich ganz zum Schluß, als das Hamburger Hamann-Quartett Bergs „Lyrische Suite“, das einzige „Repertoirestück“ unter allen, in beispielgebender Weise erstehen ließ.

Ansonst: Proben der Frühzeit, des Übergangs, der Gärung; und gerade sie gaben dem Zyklus den vollen Sinn. Am ersten Abend stieß man gerade noch in die Zeit des Ersten Weltkrieges vor, mit den zukunftsweisenden Vier Liedern op. 12 von Webern. Bei den fünf Sätzen für Streichquartett op. 5 wie bei den Fünf Liedern op. 4 ist die Selbstständigkeit noch nicht erreicht, gibt es noch traditionelle Melodik und Harmonik. Doch während Webern früh schon der völlig neuen Ausdrucksweise zustrebt, bleibt Berg der Vergangenheit länger und stärker verhaftet. Was in dem ersten, dem

Frühesten gewidmeten Konzert mehr nur angedeutet wurde, offenbarte sich gänzlich im dritten. Bergs Klaviersonate op. 1 aus dem Jahre 1908 hat sich vom Geiste Max Regers noch nicht befreit; schon eher gilt dies für die Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5, fünf Jahre später geschrieben. Zur gleichen Zeit aber ist Webern nur noch „Avantgardist“; die Vertikale ist aufgegeben, die Horizontale aufgelockert; Arnold Schönbergs Zwölftontechnik, von Webern bald einmal erweitert, erweist sich als die logische Folge. Doch gerade diese nur scheinbaren Schöpfungen des Übergangs im Schaffen Anton Weberns behalten ihre volle Gültigkeit: die Vier Stücke für Violine und Klavier op. 7, die Drei kleinen Stücke für Violoncello und Klavier op. 11 und namentlich die Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9, 1910, 1914 und 1913 entstanden, sind Meisterwerke. Ihnen vermag Alban Berg lediglich die grandiose „Lyrische“ an die Seite zu stellen.

Der Basler Zyklus „Kammermusik=Werke von Alban Berg und Anton Webern in drei Abenden“ war, wie gesagt, ein Erfolg. Dennoch ist Gleiches zu sagen wie vor drei Jahren im Anschluß an den Arnold-Schönberg-Zyklus im selben Kreis, ebenfalls von den beiden Basler Komponisten Robert Suter und Jacques Wildberger inspiriert und gestaltet: Er war ein wesentlicher Beitrag zum Verständnis; mehr zu sagen, wäre verfrüht.

Hans Ehinger

Bücher

Charles F. Dumont: „Ludwig van Beethoven. Die Geschichte eines unglücklichen glücklichen Lebens.“ Band 1 der Reihe „Meister der Musik – Musik der Meister“. (Buchclub Ex Libris, Zürich, 1959, 227 S., 40 Schwarzweißbilder, 3 Farbtafeln, mit 2 Langspielplatten der Concert Hall Society.)

In dieser neuen Publikation ergänzt außer einem erlesenen Bildmaterial (Tiefdrucke und Farbdrucke) die Schallplatte den Text. Wort, Bild und Ton ergeben zusammen in kunstvoller Verflechtung einen zwingenden Eindruck der von Spannungen erfüllten Persönlichkeit Beethovens. Die Lebendigkeit des Bildes ist jedoch vor allem dem sorgfältig ausgewogenen Text zuzuschreiben.

Jede gute Monographie ist nicht nur eine Aneinanderkettung von mehr oder weniger zufällig überlieferten Anekdoten, sondern zugleich Gliederung und souveräne Schichtung. Dumont sieht Beethoven von seinen arbeitsfrohen Mannesjahren aus, als der tödliche Krankheitskeim sich erst mahndend meldete und zu persönlichen Entscheidungen anfeuerte. Von hier aus erscheinen die Jugendjahre trotz harter Kämpfe in freundlichem Lichte und die übergroßen Willensanstrengungen der späteren Zeit als Fortführung und Bestätigung, als menschliche Abrundung eher, denn als heroisch gesteigerte Kulmination in einsamer Menschenferne. Der

Mensch Beethoven: eine Fülle von Zitaten und Nacherzählungen von Episoden aus seinem Leben, vereinigt zu einem nuancenreichen Dokument, ohne daß der Anfechtung zum Dilettantisch-Romanhaften nachgegeben wäre. Der Komponist Beethoven: knapp formulierte Deutungen, eingebettet in historisches Quellenwerk und akzentuiert durch historische Bezüge, Vergleiche, Hinweise, ohne daß der Gesamtfluß der Darstellung, die dem Ringen des Menschen Beethoven gilt, unterbrochen wäre. Beethoven, der erste emanzipierte Künstler, ist erfüllt vom großartigen Anspruch auf Parteilichkeit, die jedoch seine sittlichen Forderungen nicht überdeckt, vom zähen Willen, seine freie Existenz zu unterbauen. Was, nach Ansicht des Autors, diese vielgestaltige Natur als bindendes Ferment besitzt und was sie für uns zugleich „richtungsweisend die Aufgabe, Mensch zu sein“ lösen läßt, ist, „daß er die Gegensätze mit starkem Willen zu binden weiß“.

Es ist kein wissenschaftliches, wohl aber ein wissenschaftlich fundiertes, vorzüglich ausgestattetes Buch mit detaillierter Werkchronik, Werkverzeichnis und historischen Erläuterungen zu den beigegebenen Plattenaufnahmen der Concert Hall Society, die gut ausgewählte Musikbeispiele mit namhaften Solisten, Ensembles, Dirigenten und Orchestern geben.

Günter Bandmann: „Melancholie und Musik. Ikonographische Studien“. Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 12 (Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1960, 196 S., 61 Abb., 6 Farbtafeln, 26,— DM).

Ein Gebiet ist es vornehmlich, daß den beiden Disziplinen Musik- und Kunstwissenschaft in gleicher Weise als Quelle historischer Erkenntnisse dient: die Ikonographie. Auf weite Strecken der Geschichte, die sich bis in das holländische 17. und 18. Jahrhundert ausdehnen lassen, ist die Ikonographie oft der einzige Weg, über die musikalische Aufführungspraxis Aufschlüsse zu erlangen. So wird auch der Musiker mit Interesse nach den ikonographischen Studien des Kunsthistorikers Günter Bandmann greifen, die sich erstmals umfassend mit einem einzigen Themenkomplex auseinandersetzen, dem der Melancholie. Für das mittelalterliche Welt- und Gottverständnis und für das menschliche Selbstverständnis der mit der Romantik beginnenden Neuzeit ist sie von entscheidender Bedeutung. Große Denker haben sich eingehend mit ihr auseinandergesetzt — Thomas von Aquino, Augustin, Boethius, um nur einige zu nennen. Sie kann jedoch nicht einfach als Traurigkeit oder Lethargie definiert werden, sondern schließt den Begriff der Katharsis im Sinne der aristotelischen Philosophie mit ein. Bandmann gliedert ein umfangreiches, von der Antike bis zur Romantik reichendes bildnerisches Material nach fünf Interpretationsvarianten des Begriffs Melancholie, die er vorsichtig als „grob“ bezeichnet, da sie mitunter ineinander übergreifen. Innerhalb dieser Gruppierungen tritt die Musik sowohl im religiösen wie profanen Bereich jeweils in anderem Zusammenhang auf.

Musik kann dem — nach Luther „teuflischen“ — Leiden der Melancholie Abhilfe schaffen (Saul und David im Alten Testament, ca. 1000 v. Chr.; die Kithara als mittelalterliches Symbol des Gesanges zu Gott aus Notlagen; der Klang der Glocke als Symbol der Reinigung in christlicher Frühzeit), sie kann jedoch auch vergebliche Hilfe sein und zugunsten der Philosophie abgelehnt werden (die Geschichte von Hiob, dem frühchristlichen Patron der Musiker). Musik gilt als Sinnbild weltlichen Treibens und wird sogar Ausdruck weltlicher Torheit, der Vanitas (die Tänze der Liebesnarren — Mauriskentänze — zu den im frühen Christentum als triebhaft gekennzeichneten Instrumenten Pfeife und Trommel; der ekstatische Reigentanz zu Flöte und Pauke gegen die Melancholie, die Tarantella, wie er von Athanasius Kirchner in seiner „Musurgia universalis“ 1650 beschrieben wird). Die musikalische Betätigung ist aber auch ein Weg zur Offenbarung und zu Gott, die musikalische Übung ist Reinigung und Vorstufe zur Tugend und die Musik die „Magd der Philosophie“ (Raphaels heilige Caecilia). Mit dem Wechsel der Anschauung geht die unterschiedliche Einstufung der Musik, ihrer Instrumente und Tonarten Hand in Hand, was in der Aufführungspraxis nicht nur in der liturgischen Musik ihren Niederschlag findet. Im 18. Jahrhundert — Bandmann nennt J. J. Rousseau, 1753 — wurde die Melancholie nicht mehr als Krankheit bekämpft, sie galt als Schicksal dem Leben zugehörig. Und das 19. Jahrhundert — der Verfasser greift Nicolai,

Mendelssohn und Dubois heraus — suchte gemäß einer neuen Interpretation der aristotelischen Katharsis mit einem gesteigerten Empfinden in der Musik einen Akt der Berreitung herbeizuführen. Die Musik sollte Melancholie, Passion und Affekt erzeugen „verunklären“ — gerade das, was die Antike und Shakespeare überwinden wollten — und so zur Selbsterkenntnis und Einkehr führen.

Manche Thesen Bandmanns mögen nicht unwidersprochen bleiben, so etwa seine Ausführungen zu Rembrandts Saul-Darstellungen, die er als reine Auftragswerke dem Zeitgeschmack entsprechend erklären möchte. Als Ganzes aber erschließt die von großer Sachkenntnis getragene Arbeit, die neben kunst- und musikgeschichtlichen Quellen auch religionsgeschichtliches, philosophisches und astrologisches Material verarbeitet, neue Aspekte der Exegese. Es bleibt zu wünschen, daß diese Studie bis in die neuere Zeit fortgeführt wird. Eine Untersuchung der bisher ikonographisch noch nicht erforschten Maler Böcklin, Thoma, Klinger könnte beispielsweise für die Geschichte der szenischen Realisation von Wagners Musikdramen von Bedeutung sein.

Der umfangreiche Bildteil des sorgfältig edierten Buches, durch einige Farbwiedergaben erweitert, ermöglicht dem Leser die bildliche Vorstellung und die notwendigen Vergleiche. Die Bibliographie gibt die häufiger zitierte Literatur an.

G. Marbach

Lorenzo da Ponte: „Mein abenteuerliches Leben.“ Die Memoiren des Mozart-Librettisten. (Rowohlt's Klassiker, Band 74/75, 264 S., 3,30 DM.)

Unter dem Halbhundert von Lorenzo da Pontes Bühnenwerken sind Mozarts drei späte Meisterwerke in die Unsterblichkeit eingegangen. Auch für andere zu ihrer Zeit berühmte Komponisten, Salieri, Martini, Storace, Weigl und Gluck, schrieb oder bearbeitete der Gerberssohn aus dem Venezianischen Libretti, die sich durch ihre gediegene künstlerische Form aus der Flut des Vulgären heraus hoben. Der fast Fünfundsechzigjährige zeichnete nach einem bewegten, an tragischen und komischen Schicksalen reichen Leben, das dem des ihm wohlvertrauten Casanova kaum nachsteht, Memoiren auf, die, von Altersweisheit überstrahlt, das Wiener Zusammenwirken mit Mozart als den Höhepunkt seiner künstlerischen Entfaltung herausheben. Daß auf sein Betreiben 1825 der „Don Giovanni“ in Amerika erstmals aufgeführt wurde, galt ihm als Krönung seines Lebens.

Diese Memoiren des einstigen Priesters und Literaten, Arrangeurs und Sprachlehrers in Venedig und Wien, London und Amerika geben ein sehr persönliches, wenn auch wohl gefärbtes Bild von dem geistigen Leben zwischen 1770 und 1825, das in vielen aufschlußreichen Details aus dem Theater und den Intrigen am Hof wie in der großen und kleinen Gesellschaft den vielgewandten Poeten erkennen läßt. Walter Klefisch, der Herausgeber, rundet das Zeitbild durch präzise Anmerkungen und Berichtigungen zu der stilistisch einwandfreien modernen Wiedergabe ab, gibt neben ausführlicher Bibliographie, Hinweisen auf Ausgaben und Literatur einen vorzüglichen Kommentar zu Herkunft und Zeitlage, in dem er „Wahrheit und

Dichtung“ kenntlich macht und vor allem eine ausgezeichnete Analyse der verschiedenen „Don Giovanni“-Bearbeitungen beisteuert, die diesen höchst amüsanten Memoirenband zugleich zu einem fesselnden, dokumentarischen Zeitbild ausweitet.

Robert Siohan: *„Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“*. (rowohlts monographien, herausgegeben von Kurt Kusenbergh, Hamburg, 1960. Band 43, 177 S., 2,20 DM).

Unter den neueren Arbeiten über Strawinskys Musik kommt der Monographie Robert Siohans (vorzüglich übersetzt von Clarita Waege und Hortensia Weiher-Waege) erhöhtes Gewicht zu, weil dieser als Dirigent mit dem Komponisten in seinen Pariser Jahren zusammenarbeitete und so aus Praxis und langjähriger Begegnung vieles eingehender erfahren konnte. Siohans Ansicht, daß es für Strawinsky immer „ein Problem zu lösen“ gab, wird in dieser gescheit konzentrierten, durch Bilder, Werkverzeichnis, Zeittafeln (mit Parallelen zum Werk anderer Komponisten, zu Literatur und Kunst), Zeugnisse und ausführliche Bibliographie angereicherten Darstellung vor allem für das letzte Jahrzehnt, die Hinneigung zum Seriellen, wichtig. Nüchtern verfolgt Siohan die Kräfte des Willens, als der in seiner Heimat verwurzelte nach 1918 in Frankreich und später in Amerika sich der westlichen Musik zuwendet, ihre Eigenheiten in seine „Ordnung“ verschmilzt. Aus dieser Eroberung der Möglichkeiten und Stile, bis hin zur seriellen Technik, erwachsen ihm immer neue Elemente, neue Möglichkeiten, die er seinen Absichten gefügig macht. Von dem „verhängnisvollen Kreuzungspunkt“ des Oedipus Rex aus charakterisiert Siohan instruktiv die drei Wege, den barocken, den hierarchischen, den klassizistischen. Es ist das stets überraschende, oft großartige Bemühen dieses Musikers bis in sein hohes Alter, die wahre Tradition dem eigenen Wesen unterzuordnen. Darin sieht Siohan auch den inneren Widerspruch der ihm wesensfremden seriellen Kompositionsmethode, die bei ihm letztlich doch auf der Tonalität beruht. Sein Wille, getragen von dem Weitblick einer humanistischen Idee, verwendet wachen Geistes das Material, gibt ihm in der Einverwandlung seinen unverkennbaren Stempel.

Werner Egk: *„Musik – Wort – Bild.“ Texte und Anmerkungen, Betrachtungen und Gedanken.* (Verlag Langen-Müller, München, 1960, Leinen 314 S., 24,80 DM.)

Legendäre und symbolhafte Stoffe haben Werner Egk, den dramatischen Komponisten, stets angezogen. Doch neben Columbus, Don Juan und Faust steht gleichberechtigt das heitere Element, das aus der natürlichen Vitalität des nun fast sechzigjährigen Süddeutschen in der „Zauber-geige“ oder dem „Revisor“ sich am nachhaltigsten manifestierte und auch selbst beim breiteren Opernpublikum lebhaft Resonanz fand, vielleicht, weil Egk sich keiner der modernen Richtungen verpflichtete und sich immer die Selbstständigkeit der künstlerischen Formulierung wahrte. Diese ursprüngliche Frische, gespeist vom Eigenklang der heimischen Landschaft, ist unüberhörbar, ob-

wohl Egk viele Anregungen von außen aufnahm, wie seine Reisen, deren letzte an das Karibische Meer führte, bezeugen mögen. Vieles davon klingt in diesem Buch an. Zu den eigenen Texten, von dem ersten Funkspiel bis zur „Irischen Legende“, gibt er Anmerkungen und fesselnde Details. Reizvoller, vielfältiger sind die „Gedanken und Betrachtungen“, die vom Selbstporträt des Jahres 1934 viele kritische und gefährvolle Situationen der Oper in den letzten 25 Jahren begleiten. Von der Notwendigkeit der selbständigen Entscheidung überzeugt, sind sie oft mit kräftigem, auch bitterem Humor gewürzt, wenn er meint, daß heute „christliche Nächstenliebe gegenüber Trompetern und anderen Instrumenten aus der Mode gekommen sei“. Bemerkungen zur Zeitnähe eines Kunstwerkes, zur Situation der Oper, zu Mozart oder zeitkritische Betrachtungen („Mit Musik geht alles besser“) lassen hinter der ironischen Pointe die Sorge um die künstlerische Freiheit erkennen, die einst um den „Abraxas“ so gröblich verletzt wurde. Den reich bebilderten Band haben Heinrich Strobel (Bildnis und Bericht) und K. H. Ruppel (Libretto und Dichtung) eingeleitet, Franz Roh würdigt Egk als Zeichner, seine vielfältige Begabung von einer weniger bekannten Seite beleuchtend.

Leoš Janáček: *Feuilletons aus den „Lidové Noviny“*. Ausgewählt, erweitert, mit Beiträgen und Anmerkungen versehen von Jan Racek. Im Auftrage der Deutschen Akademie der Künste herausgegeben von Leo Spies (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1960, Ln. 214 S.).

Jaroslav Vogel: *„Leoš Janáček. Leben und Werk“*. Deutsche Fassung von Pavel Eisner (Artia, Prag/Alkor Edition Kassel, 1959, Leinen 351 S., DM 28,-).

Max Brod, der nach seiner Übersetzung von Janáčeks Oper „Jenufa“ so viel zur Weltgeltung des mährischen Komponisten beitrug wie Rosa Newmarch in den Englisch sprechenden Ländern, hat die feuilletonistische Formulierung von Janáček als den „Smetana in Moll“ geprägt. Janáček hat stets an der Tonalität festgehalten, sie aber nach eingehenden Studien zur Sprachmelodie durch peinlich-präzise Wortdeklamation modal abgewandelt. Das Vokale hat in seinem umfangreichen Schaffen den Vorrang, obwohl seine Melodik oft ausgesprochen instrumental erscheint.

In seiner Musiksprache will Janáček den freien tschechischen Menschen seiner Zeit reden lassen, will sich „an das Gemüt des schlichten Menschen anschmiegen“. Seine urtümlich verwurzelte Musik ist nicht eigentlich romantisch; im Dramatischen knüpft er weder an Wagner noch an die Veristen an, er bildet sich an italienischen Formen, bevorzugt Boito. Der Klang als lebensvoller Ausdruck beherrscht vornehmlich seine letzten zwölf Jahre, in denen er ein großes Werk nach dem anderen herauszuschleuderte, die Opern, die Glagolitische Messe, die Sinfonietta, die sehr persönlich gefärbte Kammermusik, in denen er die natürliche Sprachmelodie für seinen eigenständigen, sehr dramatischen Stil auswertet.

Wie Bartók, hat auch Janáček seinem Volk „aufs Maul“ gesehen, die heimischen Volksweisen je-

doch nicht einfach in sein Werk übernommen, sondern zu höheren, geschlossenen Formen entwickelt und damit seine Operngestalten auch musikpsychologisch in ihrem Wesen ausgeleuchtet. Romantizismen glaubt Vogel, der ausgezeichnete Biograph, der Leben und Werk in einer umfassenden, grundlegenden Darstellung als kohärente Einheit betrachtet, nur im häufigen Tremolo zu erkennen. Darüber aber gewinnen Janáčeks kraftvolle Rhythmen erst ihre genuine, ihre vitale Wirkung.

Nationale und soziale Themen in dramatischen und rein instrumentalen Kompositionen wahren den engen Zusammenhalt mit der heimischen Tradition. Das zeigt Vogel immer wieder in vortrefflichen Analysen, die er mit vielen Notenbeispielen belegt. Es geht ihm nicht um das (ermüdende) formale Detail, sondern um den geistigen Zusammenhang, die natürliche Entfaltung. Die schöpferische Vitalität, die Gestaltung einer musikalischen Idee, eines Vorwurfs wird von daher gesehen wie die reinen Farben der Instrumentation. Janáček kommt von der Orgel. Er ist nach dem Studium in Brünn, Prag, Leipzig und Wien zunächst Lehrer für Orgelmusik in Brünn, läßt sich dort von Steinmeyer in Öttingen ein Instrument bauen, das seinen Intentionen nach Klarheit entspricht, wie er sie in seinen vielen, von Vogel häufig herangezogenen Feuilletons aufscheinen läßt.

Als willkommene Ergänzung zu Vogels Buch wird man die schöne Ausgabe der „Feuilletons“ aus den Jahren 1893 bis 1928 heranziehen, die Jan Racek aus der chronologischen Folge löste und nach bestimmten Gesichtspunkten, jeweils mit einer charakterisierenden Einleitung, ordnete: „Sprachmelodien“, „In der Natur“, „Zur Psychologie des Schaffens“ scheinen neben den mehr persönlichen Mitteilungen und zum Literarischen neigenden Aufsätzen die wichtigsten. Die Notenbeispiele sind im Faksimile beigegeben. Janáčeks Satzbau ist in der Übersetzung weitgehend beibehalten (daraus ergeben sich zu Eisners Übersetzungen [und Daten] einige Abweichungen). Die frühere Auflage ist wesentlich erweitert, von Racek und Leoš Firkušný eingeleitet, die auch die Bindungen des Komponisten zum Lidové noviny untersuchen. Arne Novák ergänzt sie mit einer kleinen Abhandlung über den Schriftsteller Janáček, während Vladimír Helfert, der Prager Musikwissenschaftler, des Meisters kritischen Stil betrachtet. Namen- und Literaturverzeichnis erhöhen den Wert dieses reizvollen Bandes.

„Ich atme wie die Natur in der Frühlingssonne“, dieses Wort Janáčeks bleibt in Vogels Darstellung, die den Akzent mehr auf das Mährische als auf das Tschechische legt, und Analysen immer vernünftig. Der deutsche Übersetzer Pavel Eisner fügt in Anmerkungen manch neue Gesichtspunkte hinzu. So entsteht aus diesen beiden Bänden ein ungemein fesselndes, plastisches und vielschichtiges Bild von dem großen Meister, dem die stille mährische Landschaft um Hochwald ein unvergänglicher Quell ist. Erst spät wird dem Komponisten internationale Anerkennung, dann aber um so nachhaltiger, zuteil. Vogel ist ein Mann der Praxis, der aus langjähriger Beschäftigung mit Janáčeks Werk auch zu interpretatorischen Fragen

Fundierte zu sagen hat, wenn er auf dessen Vorliebe für mittlere Tempi, auf weibliche Endungen, auf das Ausschwingende und Ausgreifende seiner Melodien, auf behutsame Behandlung seiner Instrumentation verweist.

G. A. Trumppff

Herbert Graf: „Aus der Welt der Oper“. (Atlantis Verlag, Zürich, 1960. 160 S., 24,50 DM.)

Herbert Graf, prominenter Opernregisseur der Alten und Neuen Welt, war lange Jahre Oberspielleiter der New Yorker Metropolitan Opera und hat jetzt die Leitung des Zürcher Stadttheaters übernommen. Sein Buch, zuerst für Amerika geschrieben und dort 1951 erschienen, ist für die deutsche Ausgabe um wichtige Kapitel vermehrt worden: sie sind „Theaterbau“ und „Television und Opernbühne“ überschrieben. Schon um dieser zwei Kapitel lohnt sich die aufmerksame Lektüre. Die Versuche, das Schema des konventionellen Theaterbaus zu durchbrechen, haben beim deutschen Wiederaufbau mehr als ein technisches und städtebauliches Problem aufgeworfen, und nicht selten hat dabei die Stimme des erfahrenen Bühnenpraktikers, des Mannes, der dann im „neuen“ Theater arbeiten soll, zu wenig Resonanz gefunden.

Die Idee des modernen, von dem Proszenium als trennender Schranke zwischen Bühne und Zuschauerraum befreiten Theaterraumes ist in Amerika schon bald nach dem ersten Weltkrieg verfolgt worden, bevor noch Gropius in Europa mit seinem Entwurf des Totaltheaters hervortrat, was man im Blick auf Amerikas späte Opernentwicklung mit Erstaunen erfährt. Von hier aus führt der gerade Weg zum Wesentlichen der heutigen Bauprobleme, zum Begriff des Mehrzwecktheaters, in dem sowohl die traditionellen Werke gespielt wie Möglichkeiten neuen musikalischen Theaters erprobt werden können. Die Vorschläge eines flexiblen Theaters, wie sie der amerikanische Bühnentechniker Izenour macht, könnten auch für Europa verbindlich werden. Graf erweitert diese Gedankengänge noch dadurch, daß er die Zusammenarbeit des Operntheaters mit dem Fernsehen, das er als Faktum nimmt, in Zukunft für wichtig und wünschenswert hält: Diese Zusammenarbeit, die möglicherweise auch neue Lösungen des modernen Operntheaters ergeben könnte, erfordert auch ihrerseits eine neue Form des Opernhauses, zumindest das teilweise Spielen im Raum und die Photographie von drei Seiten aus.

Aus jeder Zeile des Buches erfährt man die breite Erfahrung des Verfassers in allen Bereichen des musikalischen Theaters. Das macht auch die anderen Kapitel, die mehr in das Wesen der Oper und des Opernbetriebs einführen und etwas auf den amerikanischen Leser zugeschnitten sind, lesenswert. Aus den Verhältnissen der heutigen amerikanischen Oper wird im besonderen das Schultheater an den amerikanischen Universitäten interessieren, das eine große Bedeutung für die Pflege moderner Opern in den USA gewonnen hat. Aber auch Grafs Hinweise aus der praktischen Regiearbeit, auf die Gefährdung der Ensemblekunst durch das Starwesen und auf die Verbildungen der Opernregie durch musikfremde Schau-

spielregisseure, sind wertvoll. Die zahlreichen Bildbeigaben sind vorzüglich ausgewählt und reproduziert, besonders wichtig wiederum die Pläne und Abbildungen neuer Theaterbauten und Entwürfe.

Ernst Thomas

New Oxford History of Music Vol. 3, Ars Nova and the Renaissance 1300–1540. Edited by Dom Anselm Hughes and Gerald Abraham (Oxford University Press, London, 1960, 565 S., mit acht Bildtafeln und vielen Notenbeispielen, 36/net).

In unserer Studienzeit (vor 40 Jahren) war uns die „Oxford History of Music“ eine unersetzliche Quelle der Bildung und Belehrung. Nun ist eine neue im Entstehen, ein völlig neues Werk, dem heutigen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung entsprechend. Zwei Bände sind bereits erschienen, der erste über „Antike und orientalische Musik“, der zweite über „Frühe mittelalterliche Musik bis 1300“. Hier liegt der dritte vor, der unmittelbar daran anschließend von 1300 bis 1540 führt. Der Titel ist unorganisch: Ars nova ist eine der Musikgeschichte entnommene Bezeichnung, Renaissance entstammt der Kulturgeschichte. Aber ich wüßte selbst keinen besseren. In die Darstellung teilen sich hervorragende Fachleute. Die Ars nova in Frankreich, d. h. das Zeitalter von Philipp de Vitry (dessen Traktat von 1325 „Ars nova“ betitelt ist) und Guillaume de Machaut, behandelt Gilbert Reaney (University of Reading), vollkommen sachkundig und (bei aller Schwierigkeit der Materie) in klarem, gut lesbarem Stil. Die Darstellung von Machauts Gesamtchaffen ist musterhaft. Die italienische Musik des 14. Jahrhunderts behandelt Leonard Ellinwood, dem die sinnvolle Einbeziehung der zeitgenössischen Dichtung und die scharfsinnige Erörterung der musikalischen Formen und der Notation besonders zu danken ist. Frank Ll. Harrison (Univ. Oxford) ist das schwierige Gebiet der „Englischen Kirchenmusik des 14. Jahrhunderts“ (bis zum Old Hall Manuscript ca. 1400) anvertraut. Er tritt mit besonders gut gewählten und erläuterten Beispielen für die Eigenständigkeit dieser Musik ein; für eine Neuauflage wird Ernst Apfels' jüngst erschienene Schrift „Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik“ (Heidelberg 1959) zu beachten sein. Erstaunlich viel Neues fördert der Beitrag des inzwischen verstorbenen Gelehrten Manfred F. Bukofzer (Univ. of California) über „Weltliche und Volksmusik in England (bis etwa 1470)“ zutage: Gesänge und Motetten auf englische Texte und vor allem das spezifisch englische Sondergebiet der ein- und mehrstimmigen Carols. Aber auch die Chansons englischer Komponisten in festländischer Überlieferung werden besprochen und eingeordnet. Die schwierige Übergangszeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts, die ja alle Musiknationen Europas betrifft, war dem verstorbenen Münchener Ordinarius Rudolf von Ficker anvertraut. Die Darstellung ist ein letztes Denkmal der meisterlichen Arbeitsweise des unvergessenen Forschers. Wir treten nun in den weitaus bekannteren Bereich der Musik des 15. Jahrhunderts ein; der Berichterstatte darf sich kürzer fassen. Bukofzer hätte in seinem Beitrag über die englische Kirchenmusik dieser Epoche m. E. die Eigenständigkeit der englischen Musik noch stärker unterstreichen können;

seine These, daß der Fauxbordon vom Festland nach England kam, dürfte heute überholt sein (vgl. die obengenannte Arbeit von Apfel). Über „Dufay und seine Schule“ handelt der beste Kenner der Materie, der greise belgische Gelehrte Ch. van den Borren; Nanie Bridgman gibt eine ausgezeichnete Darstellung des Zeitalters von Ockeghem und Josquin, an dessen Ende neben anderen wichtigen Ergebnissen die Allgegenwart der niederländischen Kunst in ganz Europa überzeugend herausgearbeitet wird. Eine wenig bekannte Epoche der englischen mehrstimmigen Musik (1470–1510) wird uns durch Frank Ll. Harrisons Beitrag erschlossen. „Weltliche Musik in Italien“ (1400–1530), darunter auch die „Laudi“ (!), behandelt Everett Helms knapper und doch inhaltsreicher Beitrag. Hohe Kennerschaft zeichnet die Abhandlung von Yvonne Roksetz (Universität Strasbourg) aus, die ebenfalls der Wissenschaft zu früh durch den Tod entrissen wurde. Hier bedauert man fast, daß über der thematischen Zusammenfassung der „Instrumentalmusik des Mittelalters und frühen 16. Jahrhunderts“ das Mittelalter etwas zu kurz gekommen ist. Freilich entschädigt uns dafür der nun folgende fachkundige Beitrag von Gerald Hayes über die musikalischen Instrumente der gesamten behandelten Zeit. Bleibt noch der auch die ganze Epoche umfassende Beitrag von Walter Salmen (Universität Saarbrücken) über den „Europäischen Liedgesang“ (1300–1530). Es ist den Herausgebern zu danken, daß sie mit diesem Thema einen neuen Weg zu beschreiten wagten. Wir ersehen aus Salmens Beitrag, der ein großes Material auf kleinem Raum überschaubar macht, erstmalig den Umfang der geistlichen und weltlichen Volksliedüberlieferung und ihrer Träger, den „Herbst des Minnesangs“ und den Meistersang, Kunstlied des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts (einschließlich Spaniens) und die Lieder der Reformation. Ohne diese „Grundschrift“ wäre das Bild des Mittelalters und der Renaissance nicht vollständig.

Den Herausgebern, die selbst zu Kapitel 12 eine Darstellung der italienischen Lautenmusik beisteuerten, sei dankbar bestätigt, daß sie das höchste Ziel eines „team-work“ erreicht haben: sinnvolle Aufgliederung, richtige Verteilung und ein gleichmäßig hohes wissenschaftliches Niveau der Beiträge – das letztere dank der ausgezeichneten Mitarbeiter. Die Bibliographie enthält alles Wesentliche, der ergänzende Hinweis auf entsprechende Schallplatten-Aufnahmen der „History of Music in Sound“ wird gern genutzt werden. Der Index ist sehr sorgfältig und erhöht die Benützbarkeit des Bandes, welchen der Verlag in Druck, Notenbeispielen und Bildern vortrefflich ausgestattet hat.

Deryk Cooke: „The Language of Music“ (Oxford University Press, London 1959, 289 S., 30/sh. net).

Lessing schreibt im 26. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ über den Ausdruck in der Musik: „In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdruck allzusehr nach . . . , in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg . . . Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedensten Folgen von Tönen, die eine Empfindung aus-

drücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfters hören, wir werden sie miteinander öfter vergleichen und durch Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen.“ Ich glaube, das ist genau das, was dieses Buch anstrebt. Es läßt keinen Zweifel darüber, daß es „Musik als Ausdruck“, „Music as a language“ (S. 14) betrachtet. Es sammelt zunächst Stimmen und Gegenstimmen (z. B. Strawinsky) und interpretiert sie überzeugend. Dann geht es dazu über, die Elemente des musikalischen Ausdrucks darzustellen. Es beschränkt sich auf die Zeit „unserer“ Musik, von Dufay und Dunstable etwa bis zur Gegenwart, bis Schönberg, Strawinsky, Bartók und Britten. Atonale und Zwölfton-Musik sind als „totaler Bruch mit der Vergangenheit“ (S. 25, Anm. 1) ausgeschlossen.

Innerhalb dieser Begrenzung geht der Verfasser nun daran, nicht etwa eine „Theorie der Musik als Ausdruck“ zu entwickeln, sondern an den Kunstwerken selbst sachgemäß die Mittel des musikalischen Ausdrucks zu beschreiben. Zunächst die Elemente: Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke; die Intervalle in ihrer Qualität, die Zweifelt und Zweifeltigkeit von Dur und Moll. Dabei wird aber die rhythmische Erscheinungsform, das Tempo, die Bewegungsart und die Vortragsart (staccato-legato) keineswegs außer acht gelassen. Folgt nun die Aufzeichnung der Ausdrucksbedeutung von bestimmten Tonfolgen (basic terms), wie sie Lessing forderte. Hierin liegt m. E. das Grundverdienst des Buches; in der gewollten Beschränkung wird Wesentliches aufgezeigt. Überraschend wird danach die schöpferische Imagination (im Rhythmischen, Melodischen, Harmonischen) der Themenerfindung erörtert, danach die Frage gestellt und beantwortet, wie in einem Kunstwerk die formale und ausdrucks-mäßige Einheit erreicht werden können. Mozarts g-Moll-Sinfonie (KV 550), Beethovens Eroica und Vaughan Williams 6. Sinfonie in e-Moll (im Vergleich mit Mahler) werden als Beispiele ausführlich besprochen. Die Analysen überzeugen. — Man kann das intelligente Buch, das noch viele aufschlußreiche Einzelheiten enthält, trotz seiner zeitlichen Begrenztheit dem Musiker und Musikfreund zum eingehenden Studium empfehlen. Denn es gibt Ähnliches, das Lessings Wunsch entspräche, noch nicht.

Joseph Müller-Blattau

Carlo Bohländer: „Jazz — Geschichte und Rhythmus“ (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1960, 92 S., 4,- DM).

Als erste Veröffentlichung des neuen „Jazz-Studio“ des Schott-Verlags erscheint eine Schrift, die sich mit Geschichte und Rhythmus des Jazz befaßt. Ihr Verfasser, Carlo Bohländer, Theorielehrer an der von Kurt Edelhagen geleiteten Jazz-Klasse der Kölner Musikhochschule, ist dem Kenner bereits durch eine „Funktionelle Jazzharmonielehre“ (Frankfurt 1956) und durch eine Studie über „Metrum, Rhythmus und Stil“ des Jazz bekannt, die zum Besten gehört, was bislang über dieses Thema geschrieben

wurde („Das Wesen der Jazzmusik — Metrum, Rhythmus, Stil“, Frankfurt 1954). In seiner neuen Schrift liefert Bohländer so etwas wie eine Zusammenfassung seiner bisherigen Arbeiten, darüber hinaus einen Überblick über die stilistische Entwicklung der Jazzmusik im Rahmen einer Geschichte des Jazz. Wer der hohlen Schlagwörter, der unkritisch übernommenen Gemeinplätze und des von cleveren Reklamechefs in Umlauf gebrachten Anekdotenkrams überdrüssig ist, von dem die populären Darstellungen des Jazz häufig beherrscht werden, findet hier eine Untersuchung des Jazz auf der Basis sachlich registrierender Wissenschaftlichkeit. Registriert wird nicht die unübersehbare Vielzahl von Jazzmusikern und Jazzensembles, sondern die technischen Details der verschiedenen Jazzstile, wie sie sich bei der melodisch-rhythmischen und harmonischen Analyse ergeben. Der fundamentale Neuan-satz Bohländers ist die Ableitung der Jazz-Rhythmik aus dem periodischen System der abendländischen Liedform: „Die Eigentümlichkeiten der abendländischen Liedform treten nirgends radikaler in Erscheinung als im Jazz“ (S. 21). Von hier her werden „Two-Beat-Motiv“, „Swing-Motiv“ und „Modern-Motiv“ abgeleitet und damit die wichtigsten Kriterien der Jazz-Stilistik gewonnen. Die Bedeutung der Phrasierung wird klargestellt, die Jazz-Tonbildung als ihr untergeordnet anerkannt. Knappe, klare Abschnitte werden dem „Double-Beat“, den „Blue Notes“ und den verschiedenen technischen Mitteln der Stilbildung gewidmet. Eine Zusammenfassung der praktischen Ergebnisse findet sich in einem Anhang über die „Regeln der Melodiebildung und Phrasierung“. Ein Register, das auch die herangezogenen Jazz-beispiele enthält, vervollständigt die ausgezeichnete Arbeit.

H. W. Zimmermann

Sacha Stookes: „The Art of Robert Casadesus“ (The Fortune Press, London, 1960, 71 S.).

Dem Komponisten Robert Casadesus ist dieses engbeschriebene Bändchen gewidmet, das sich ebenso an „weniger erfahrene Musiker“, Studenten und an die „gewöhnlichen Hörer“ wendet, weshalb denn wohl auch von Notenbeispielen und Partiturnproben Abstand genommen wurde. Bereits im Vorwort charakterisiert Stookes den kompositorischen Stil des Pianisten: „Ein Virtuose von höchster Vollendung, der den oberflächlichen Glanz und die Sucht nach technischen Schwierigkeiten um ihrer selbst willen ablehnt; seine Musik, obgleich der Mentalität nach zutiefst französisch, ist von dem, was Musikliebhaber als typisch französisch ansprechen, sehr verschieden . . . ; er verwendet eine höchst individuelle Sprache, um seine musikalischen Gedanken auszudrücken . . .“ Der kurzen Lebensbeschreibung folgt eine eingehende Analyse und Würdigung seines kompositorischen Schaffens, das sich auf Kammermusik, Orchester- und Klavierstücke beschränkt und das der Autor mit zeitgenössischen Werken — Debussy, Ibert, Milhaud u. a. — vergleicht. Am Schluß des Bändchens eine Liste der veröffentlichten und unveröffentlichten Werke sowie eine Diskographie.

M.

Beethoven: *Supplemente zur Gesamtausgabe I. Mehrstimmige italienische Gesänge ohne Begleitung*. Herausgegeben von Willy Hess. (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1960, broschiert, 35 Seiten, 20,— DM.)

23 Chorsätze auf Texte von Pietro Metastasio (aus Kantaten und der Oper „Zenobia“) hat Beethoven zwischen 1792 und 1801 geschrieben, als er von Salieris unentgeltlichem Unterricht Gebrauch machte. Es sind Duette, Terzette und Quartette, einige in mehreren Fassungen, an denen auch die wachsende Vertrautheit mit der italienischen Sprache abzulesen ist. Die Duette sind einfacher als die Terzette und Quartette. Sie geben, ähnlich den Skizzenbüchern, einen Blick in Beethovens Werkstatt, zumal der Herausgeber in dem sehr sorgfältigen, detaillierten kritischen Bericht auch die im Druck kaum kenntlich zu machenden Eintragungen Salieris, die Beethoven als verbindlich anerkannte, verzeichnet hat. Mehrere dieser Chorsätze waren bisher ungedruckt, andere durch den Herausgeber in verschiedenen Zeitschriften bekannt gemacht. Diese verdienstvolle Ausgabe (mit einem Faksimile von dem Autograph des Terzetts „Giura il nocchier“) sollte den Chören Anlaß sein, einige dieser Sätze, auch wenn der Komponist auf Tempo- und Vortragsbezeichnungen verzichtete, aufzuführen, weil sie das Bild des jungen Komponisten, der im Instrumentalen bereits ungleich fertiger war, von einer neuen Seite beleuchten.

G. A. Trumpff

Joseph Haydn: „Konzert C-Dur für Klavier (Cembalo) und Streicher“, herausgegeben von Horst Heussner (Nagels Verlag, Kassel, 1959), und „Konzert in F-Dur für Violine und Cembalo mit Begleitung des Streichorchesters (Doppelkonzert)“, herausgegeben und bearbeitet von Helmut Schultz (Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1959).

In der Haydn-Literatur im Katalog von Breitkopf aus dem Jahre 1763 ist das Klavierkonzert in C-Dur mit Angabe des 1. Themas belegt. Es handelt sich um ein Klavierkonzert im Sinne der Vorklassik. Das Klavier ist zum Teil als Generalbaßinstrument und zum Teil ganz kammermusikalisch eingesetzt, längst nicht so virtuos wie etwa schon bei Mozart. Der 1. Satz hat Sonatenform (ohne Kadenz). Das Klavier übernimmt am Schluß wieder die Generalbaß-Funktion. Im 2. Satz ($\frac{3}{4}$ -Takt) — Andante — ist die solistische Funktion stärker ausgeprägt, worin letztlich noch Concerto grosso-Einfluß spürbar wird. Der 3. Satz ($\frac{3}{8}$ -Takt) hat wieder Sonatenform und ist nur teilweise solistisch angelegt. Es liegt keine bedeutsame Idee zugrunde, der Ablauf ist locker. Haydn arbeitet mit Terzengängen und aufgelösten Dreiklängsbildungen. Es gibt keine harmonischen Überraschungen. Im Gegensatz zu seinen Sinfonien ist Haydn auf dem Gebiet des Klavierkonzertes viel konservativer — er macht kaum den Versuch, die Form auszuweiten oder die Harmonik als konstruktives Moment einzuschalten.

Stärker als im C-Dur-Konzert wird im Doppelkonzert der Einfluß des barocken Concerto grosso deutlich. Die Entstehungszeit des Konzertes wird etwa in das Jahr 1765 gelegt. Als Begleitung wählt Haydn Streichquartett-Besetzung (zwei Violinen, Viola, Baß). Auffallend, daß das Cembalo der Violinstimme angeglichen erscheint — es ist eigentlich ein Miteinander und einander Ablösen von zwei Melodiestimmen, so daß man sich fast zwei Violinen vorstellen könnte. Tatsächlich ist ja das frühe Klavierkonzert nach dem Vorbild des Violinkonzertes entstanden. Dieses Konzert ist also ein Musterbeispiel für die Entwicklung des Klavierkonzertes (auch die Kadenz ist nur zweistimmig notiert). Die harmonische Entwicklung ist auch hier nicht von Wichtigkeit und bewegt sich häufig an den kadenzierenden Stellen am Quintenzirkel entlang (z. B. d — g — C — F — B — Es). Verzerrungen beherrschen vielfach das Bild: Vorschläge, Triller, Doppelschläge. Von besonderem Reiz erscheint der zweite Satz — ein Largo —, der an den Tutti-Stellen vom synkopischen Verlauf der drei hohen Streicherstimmen beherrscht wird. An den Solostellen bestimmt das Pizzicato der solistisch besetzten Begleitinstrumente das Bild, während Cembalo und Violine eine rokokohaft verzierte Melodiestimme zu bewältigen haben. Der ganze Satz wird von diesen beiden mehrmals wechselnden Gegensätzen geprägt. An den synkopisch bestimmten Stellen arbeitet Haydn mit starken dynamischen Effekten. Der letzte Satz — ein Presto im $\frac{3}{8}$ -Takt — hat Rondo-Form. Auch hier greifen Cembalo und Violine das Thema auf und kolorieren es sogleich.

Der Autograph des Doppelkonzertes ist verschollen. Partituren befinden sich in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden und in der Konservatoriumsbibliothek in Brüssel, Stimmen in der Berliner Staatsbibliothek. Die Kadenzen stammen nicht von Haydn, gehören jedoch in die Haydn-Zeit. Der sorgfältigen Ausgabe von Helmut Schultz ist ein kritischer Bericht und ein genauer Quellenhinweis angefügt.

Heinz Werner Zimmermann: „Herr, mache mich zum Werkzeug deines Friedens“, Motette für sechsstimmigen gemischten Chor und Kontrabaß (Verlag Merseburger, Berlin, 1959).

Der Reiz dieser Motette liegt im Rhythmischen begründet. Den Grundrhythmus bildet das gleichmäßig in Vierteln gesetzte Pizzicato des Kontrabasses, dem vielfach Intervall-Modelle gegeben sind. Gegen diesen Grundrhythmus werden häufig synkopische Wendungen gesetzt. Homophone Züge wechseln mit polyphonisierenden. Es kommt auch einmal zu einem Fugensatz, der aber über den ersten Abschnitt nicht hinausgeht, also Exposition bleibt. Harmonisch gibt es bewußt gesetzte „Reibungen“, die jedoch das harmonisch-traditionelle Bild im Grunde nur bestätigen. Das starke innere Verhältnis des Komponisten zum Text wird deutlich spürbar. Es ist ein chorisch sehr wirkungsvolles

und nicht allzuschwer zu erarbeitendes Stück. Ungewöhnlich erscheint die chorische Einteilung in Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß.

Ingrid Samson

Johannes Brahms: „Variations on a theme by Paganini“, op. 35, Books 1 and 2 for the Piano, edited with Preparatory Exercises by Andor Foldes (Verlag Carl Fischer, New York, 1958).

Nach dem Willen von Brahms sollen die zwei je 14 Variationen enthaltenden Hefte seines Opus 35 nicht unmittelbar nacheinander gespielt werden. Er hat die Hefte getrennt veröffentlicht und nicht nur das zweite, sondern auch das erste mit einer stark ausgebauten Finalvariation versehen, im 2. Heft das Thema wiederholt und die Numerierung mit 1 begonnen. Die dieser Willensbekundung oft widersprechende heutige Praxis wird durch die vorliegende Ausgabe begünstigt: Die 1. Variation des zweiten Heftes schließt sich unmittelbar an das Finale des ersten als Var. 15 an. — Den Klassikerausgaben, die von einem hervorragenden Künstler wie Foldes mit Empfehlungen für die Wiedergabe ausgestattet sind, braucht auch der Urtextfreund die Berechtigung nicht abzuerkennen. Nur sollten solche Zusätze durch kleinen Stich usw. kenntlich gemacht werden, damit man weiß, was vom Autor und was vom Herausgeber ist — ein Verfahren, das sich seit Jahrzehnten erfreulich eingebürgert hat. Die vorliegende Ausgabe ändert die Schreibweise von Brahms oft ab (Bögen, Balkenziehung u. a.) und fügt nicht nur viele Spielanweisungen hinzu, sondern läßt auch manche originalen weg. Sie kann gute Dienste tun, wenn der Benutzer außerdem über eine originalgetreue Ausgabe verfügt. Die Fingersätze sind rühmend. Das Vorwort enthält nützliche Winke zum Studium; vor allem aber ist ein Sonderheft „Vorbereitende Übungen“ beigegeben, die dem von Bülow (Cramer-Etuden) bis Cortot (Chopin-Etuden) entwickelten Verfahren entsprechen.

W. Georgii

Kurt Hessenberg: „Praeludium und Fuge für Orgel“ a-Moll op. 63, 1 und „Toccata, Fuge und Ciacona“ G-Dur op. 63, 2 (Henry Litolf's Verlag/ C. F. Peters, Frankfurt, 1960).

Beide Kompositionen belegen gründliche Vertrautheit mit der Orgel, ihren Möglichkeiten und Grenzen. Auch Artikulation und Agogik des Orgelspiels sind sinngemäß einbezogen. Die drucktechnische Anordnung ist klar und leicht lesbar, die Seitenverteilung so getroffen, daß der Spieler meist selbst umwenden kann.

Formaufbau und Satzstil zeigen sich dem Vorbild mittel- und norddeutscher Orgelmusik des Barocks stark verpflichtet. Ein zeitgemäßer Ausdruck ist dadurch nicht voll entwickelt. Gewiß ist Orgelmusik immer der Tradition in besonderem Maß verbunden, doch Hessenbergs op. 63 nähert sich bedenklich der Stilkopie.

Rudolf Walter

Jean Martinon: „Sonatine Nr. 6 für Violine allein“ op. 49, Nr. 2 (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1960)

Diese 1958 entstandene Sonatine des auch als Dirigent bekannten französischen Komponisten Jean Martinon, geb. 1910, gehört zu den wenigen Werken der neuen Musik für Violine allein, die bis in das Letzte aus dem Wesen der Spieltechnik des Instrumentes heraus konzipiert sind. Cantabilität, Virtuosität und rhythmische Prägnanz zeichnen diese Musik aus, die teilweise in Verwendung des Tonmaterials im Terzenaufbau der Zwölftontechnik nahe kommt und auch Einflüsse von Bartók spüren läßt. Die Satzfolge: Lento — Allegro, più vivo — Moderato — Allegro, più vivo auslaufend in einen Perpetuum mobile artigen Schluß schließt sich bei reicher Abwechslung zu einer wirkungsvollen Ganzheit zusammen. Die konsequente Einrichtung der Fingersätze und Strichanweisungen macht dieses Werk auch besonders für das Studium der neuen Spielmöglichkeiten wertvoll.

Gustav Lenzewski

Noten- beilage

Carl Orff: Aus dem Weihnachtsspiel

Carl Orff zeigt in seinem Weihnachtsspiel das Heilsgeschehen — die Geburt des Kindes — aus der Sicht der unterirdischen Mächte und der Menschen als eine Vision, die dennoch Realität ist. Der ersten Szene gehören die hier in der Handschrift des Komponisten reproduzierten Seiten an.

Das Bühnenbild stellt eine große zerklüftete Felsenhöhle dar; hinter einem Kessel sitzt die Hexe und beobachtet in einem Zauberspiegel Himmel und Erde, andere Hexen hocken am Boden und hängen in Spalten und Schründen. Immer wieder wird der Zauberspiegel befragt — so erlebt man aus der Perspektive der Hexenwelt, wie Maria und Joseph mit dem Esel durch den Wintersturm ziehen.

Orff setzt ein Orchester eigener Art ein: Becken, Klavier, Große Trommel, Schlitztrommel, Tenor-

xylophon und Rasseln, Guiro (eine Art Rassel), Anklung (Bambusflöten verschiedener Länge), Donner- und Windmaschine. Zu den beiden geschüttelten Tamtams gibt Orff folgende Erklärung: „Zwei verschieden große Tamtams werden so ineinandergelegt, daß ein Hohlraum entsteht, der mit kleinen Steinen gefüllt ist. Der Klang wird durch kreisende Schüttelbewegung erzeugt.“

Der rezitativisch angelegte Gesang ist einer strengen Rhythmik untergeordnet. Das Wort steht im Zentrum und wird genau akzentuiert. Die Instrumente sind sparsam eingesetzt. Eng folgen sich die Rufe der Hexen; schon vom Partiturbild her wird die Spannung deutlich, die sich in der folgenden Szene noch steigert, als Maria und Joseph vom Wege abkommen; die Erregung der Hexen wächst immer mehr, und sie verlassen schließlich die Höhle.

I. S.

Festspiele, Tagungen, Wettbewerbe

Folgende Übersicht, die auf die wichtigsten Musikfeste und Wettbewerbe des Jahres 1961 hinweist, erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Die hier veröffentlichten Termine gelten als festgelegt, sind aber ohne Gewähr.

- Februar** München, 10 Jahre Jeunesses Musicales in Deutschland
1. 2.—7. 2. 1961
Hamburg, Woche des zeitgenössischen Musiktheaters
21. 2.—28. 2. 1961
- März** Barcelona, VII. Internationaler Klavierwettbewerb „Maria Canals“
5. 3.—12. 3. 1961
- April** Mailand, XVI. Weltkongreß der Fédération Internationale des Jeunesses Musicales
3. 4.—7. 4. 1961
Darmstadt, Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung
3. 4.—8. 4. 1961
Karlsruhe, Internationale Singwoche der Vereinigung europäischer Jugendchöre
4. 4.—9. 4. 1961
Lemgo, Lemgoer Orgeltage
4. 4.—9. 4. 1961
- Mai** Wiesbaden, Internationale Maifestspiele
1. 5.—22. 5. 1961
Bordeaux, Mai=Musical
5. 5.—20. 5. 1961
Florenz, XXIV. Maggio Musicale Fiorentino
6. 5.—30. 6. 1961
Krems (Österreich), Symposium für alte Musik (Französische Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts)
11. 5.—22. 5. 1961
Prag, XV. Musikfest „Prager Frühling“
12. 5.—4. 6. 1961
Wien, Internationaler Musikwettbewerb
Wien 1961
15. 5.—28. 5. 1961
Kopenhagen, XII. Königlich=Dänische Ballett- und Musikfestspiele
15. 5.—31. 5. 1961
Salzburg, Musikalischer Frühling in Salzburg 1961
19. 5.—4. 6. 1961
Schloß Weikersheim (Wttg.), Neues Laienmusizieren, Jazz-Lehrgang (Jeunesses Musicales)
20. 5.—28. 5. 1961
Schwetzingen, Schwetzingen Festspiele
20. 5.—11. 6. 1961
Berlin, Bundesschulmusikwoche 1961
22. 5.—28. 5. 1961
Wien, Wiener Festwochen
27. 5.—25. 6. 1961
Zürich, Zürcher Juni=Festspiele
Ende Mai—Anfang Juni 1961
- Juni** Stockholm, IX. Internationale Festspiele
4. 6.—16. 6. 1961
Helsinki, XI. Sibelius-Festival
6. 6.—12. 6. 1961
Wien, Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik
10. 6.—18. 6. 1961
Paris, Internationaler Wettbewerb Marguerite Long — Jacques Thibaud
11. 6.—26. 6. 1961

Hilversum, Internationaler Dirigentenkursus
12. 6.—14. 7. 1961

Amsterdam — Den Haag/Scheveningen, XIV. Holland-Festival
15. 6.—15. 7. 1961

Straßburg, Internationale Musikfestspiele
16. 6.—27. 6. 1961

Nürnberg, 10. Internationale Orgelwoche
24. 6.—2. 7. 1961

Konstanz, XII. Internationale Musiktage
Konstanz
18. 6.—15. 7. 1961

Köln, IV. Weltkongreß für katholische Kirchenmusik
22. 6.—30. 6. 1961

Granada, X. Internationale Festspiele für Musik und Tanz
22. 6.—1. 7. 1961

Wien, Internationale Sommerkurse für Musikerziehung (ISME)
22. 6.—19. 7. 1961

Wien, IV. Internationale Konferenz über „Die Bedeutung der Musik in der Erziehung der Jugendlichen und Erwachsenen“ (ISME)
22. 6.—28. 6. 1961

Essen, Sommerakademie für das zeitgenössische Kunstschaffen (Folkwangschule)
26. 6.—9. 7. 1961

Sofia (Bulgarien), Internationaler Wettbewerb für junge Opernsänger
26. 6.—10. 7. 1961

Juli Klappholttal/Sylt, Deutsch=dänisches Treffen der Jeunesses Musicales
3. 7.—10. 7. 1961

Aix-en-Provence, XIII. Internationale Musikfestspiele
9. 7.—31. 7. 1961

Dubrovnik, XII. Festspiele für Musik, Drama und Folklore
10. 7.—24. 8. 1961

Essen, Europäisch=Amerikanische Sommerkurse für den zeitgenössischen Bühnentanz
10. 7.—30. 7. 1961

Salzburg, Internationale Sommerakademie am Salzburger Mozarteum
17. 7.—26. 8. 1961

Bregenz, Bregenzer Festspiele
21. 7.—20. 8. 1961

Kloster Frauental (Wttg.), Neues Laienmusizieren
22. 7.—30. 7. 1961

Bayreuth, Richard=Wagner-Festspiele
23. 7.—25. 8. 1961

Schloß Weikersheim (Wttg.), Internationale Sommerkurse für Kammermusik, Orchester und Oper (Jeunesses Musicales)
23. 7.—13. 9. 1961

Ansbach, Ansbacher Bach=Woche
26. 7.—2. 8. 1961

August Santander, X. Internationale Festspiele
1. 8.—31. 8. 1961

Athen, Athener Festspiele
1. 8.—20. 9. 1961

München, Münchener Opern=Festspiele
13. 8.—9. 9. 1961

Kloster Frauental (Wttg.), Internationaler Chor der Musikalischen Jugend
16. 8.—29. 8. 1961

Luzern, Internationale Musikfestspiele
16. 8.—9. 9. 1961

Edinburgh, XV. International Festival of
Music and Drama
20. 8.—9. 9. 1961

Darmstadt, XVI. Internationale Ferienkurse
für Neue Musik des Kranichsteiner Musik=
instituts
29. 8.—10. 9. 1961

Köln, Internationale Sommerakademie des
Tanzes
August 1961

Remscheid, Musische Bildungsstätte, Jazz=
Lehrgang
August oder September 1961

Sep=
tember s'—Hertogenbosch, 8. Concours international
de Vocalistes
2. 9.—6. 9. 1961

Bilthoven, Internationale Musikwoche der
Stiftung Gaudeamus
2. 9.—10. 9. 1961

Bukarest, 2. Concours international „Geor=
ges Enesco“
5. 9.—20. 9. 1961

München, 10. Internationaler Musikwett=
bewerb der Rundfunkanstalten der Bundes=
republik Deutschland
5. 9.—21. 9. 1961

Besançon, XIV. Internationale Musikfest=
spiele
7. 9.—17. 9. 1961

Perugia, XVI. Sagra Musicale Umbra
9. 9.—23. 9. 1961

Besançon, 11. Concours international de
jeunes chefs d'orchestre
12. 9.—14. 9. 1961

Genf, 17. Concours international d'exécution
musicale
23. 9.—7. 10. 1961

Budapest, Budapest Musikwochen
24. 9.—9. 10. 1961

Berlin, Internationale Festwochen
24. 9.—10. 10. 1961

Mannheim, III. Internationaler Wettbewerb
für Komponistinnen
27. 9.—30. 9. 1961

Vercelli (Italien), 12. Concours international
de Musique et de Danse „G. B. Viotti“
27. 9.—31. 10. 1961

Bückeburg, 4. Niedersächsische Kulturtage
der Musikalischen Jugend Deutschlands
29. 9.—1. 10. 1961

Tel=Aviv, Troisième Concours International
de Violoncelle
September 1961

Liège, Concours International de Quatour=
Interprétation
1. Septemberhälfte

Oktober Genua, Prix international de Violon „Niccolò
Paganini“
3. 10.—10. 10. 1961

Kassel, Tagung des Arbeitskreises für
Haus= und Jugendmusik
4. u. 5. 10. 1961

Kassel, Kasseler Musiktage
5. 10.—8. 10. 1961

Toulouse, 8. Concours international de
Chant
5. 10.—10. 10. 1961

Donaueschingen, Donaueschinger Musiktage
für zeitgenössische Tonkunst
21. u. 22. 10. 1961

No=
vember Brüssel, Concours musical international
Reine Elisabeth de Belgique
29. u. 30. 11. 1961

Festspiele und Kurse

Die Schwetzingen Festspiele werden in diesem Jahr vom 20. Mai bis zum 11. Juni stattfinden und mit der Uraufführung von Hans Werner Henzes neuer Oper „Elegie für junge Liebende“ eröffnet werden. Regie führt der Komponist.

Der Internationale Dirigentenkursus 1961 der Niederländischen Radio Union wird vom 12. bis zum 14. Juni stattfinden. Die Aufnahmeprüfungen sind für den 7., 8. und 9. Juni vorgesehen. Letzter Anmeldetermin ist der 13. März. Nähere Auskünfte erteilt die Musikabteilung der Niederländischen Radio Union, Postfach 150, Hilversum.

In den Monaten August und September 1961 werden die ersten Internationalen Kammermusik=Festwochen in Israel veranstaltet, die vor allem in Jerusalem, Tel Aviv und Haifa, aber auch am Ufer des Sees Genezareth stattfinden sollen. Die Festkantate zur Eröffnung schreibt Darius Milhaud. Neben Pablo Casals und Isaac Stern sind Rudolf Serkin und Eugen Istomin (Klavier), Leonard Rose (Cello) und Maureen Forrester (Alt) verpflichtet worden. Gleichzeitig findet in Israel der dritte Internationale Wettbewerb für Violoncello unter der Leitung von Pablo Casals statt.

Wettbewerbe und Preise

Delta Omicron International Music Fraternity schreibt einen Internationalen Kompositions=Wettbewerb für Komponistinnen aus. Gefordert wird ein drei= oder vierstimmiger Frauenchor mit Begleitung eines Kammerorchesters und Klavier auf einen englischen Text. Dauer zehn bis fünfzehn Minuten. Letzter Einsendetermin ist der 30. Juni 1961. Nähere Auskünfte erteilt Miß Jeannette Cass, Music Department — Murphy Hall University of Kansas, Lawrence, Kansas, USA.

Die Evangelische Akademie Tutzing schreibt im Anschluß an ihre Tagung „Ist die Kirchenmusik isoliert?“ ein Preisausschreiben für neue geistliche Liedmusik aus. Lieder, Liedtexte und Liedbearbeitungen, sämtlich unveröffentlicht, können bis 1. Mai 1961 eingereicht werden. Nähere Angaben erteilt das Sekretariat der Evangelischen Akademie Tutzing/Obb.

Zur Förderung neuer Chormusik für Laienchöre haben die Musikalische Jugend Deutschlands/Landesverband Bayern und der Gustav Bosse=Verlag, Regensburg, fünf Komponistenpreise im Gesamtwert von 1500 DM gestiftet, die im Mai erstmalig verliehen werden sollen. Letzter Einsendetermin ist der 1. Mai 1961. Nähere Auskünfte erteilt Dozent Hermann Handerer, Regensburg, Rilkestraße 28.

Die Internationale Musikwoche der Stiftung Gaudeamus wird vom 2. bis 10. September 1961 in Bilthoven (Niederlande) stattfinden. Mit dieser Musikwoche sind zwei Internationale Preisausschreiben verbunden: 1. für ein musikdramatisches Werk für Fernsehen (teilnahmeberechtigt sind Komponisten und Textdichter, die nach dem 1. Januar 1920 geboren sind), und 2. für Chor=, Kammermusik, Orchesterwerke und elektronische Musik (teilnahmeberechtigt sind Komponisten, die nach dem 1. Januar 1924 geboren sind). Einsendeschluß ist der 1. März 1961. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat des Stichting Gaudeamus, Bilthoven, Gerard Doulaan 21.

Bühne

Im Rahmen des Musikfestes von Aix-en-Provence (9. bis 31. Juli 1961) ist die Uraufführung der Oper „Lavinia“ von Henry Barraud vorgesehen. Das Libretto schrieb Félicien Marceau.

Die Mailänder Scala wird in der diesjährigen Hauptspielzeit, die bis Anfang Juni 1961 läuft, zwei Uraufführungen herausbringen: am 7. März in der Piccola Scala die einaktige Kammeroper „Per un Don Chisciotte“ von Jean Pierre Riviére, mit dem Ersten Preis im Opernwettbewerb des Verlagshauses Ricordi ausgezeichnet, und am 18. März in der eigentlichen Scala die abendfüllende Oper „Il calzare d'argento“ von Ildebrando Pizzetti (auf einen Text von Riccardo Bacchelli). Als Ergänzung der Einakter-Uraufführung in der Piccola Scala gibt es noch zwei wenig bekannte Werke neuerer italienischer Komponisten, „Torneo Notturno“ von Gianfrancesco Malipiero und „Maria Egiziaca“ von Ottorino Respighi. Zum ersten Male in italienischer Sprache werden „Ein Sommernachtstraum“ von Benjamin Britten und (voraussichtlich von Giorgio Strehler inszeniert) „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Kurt Weill aufgeführt. Daneben wird man auch in dieser Spielzeit einer Reihe alter Werke wiederbegegnen, die kaum noch bekannt sind und unter denen vielleicht noch Entdeckungen zu machen sein können: nach dem „Poliuto“ von Donizetti, mit dem und der Callas die neue Stagione eröffnet wurde, noch „Orontea“ von Antonio Cesti, „Nina pazza per amore“ von Paisiello, „Le cantatrici villane“ von Valentino Fioravanti, „La scala di seta“ von Rossini, „Ali Baba von Cherubini, „Beatrice di Tenda“ und „I Puritani“ von Vincenzo Bellini. Als Dirigenten wurden neben den ständigen (Gavazzeni, Sanzogno und Viotto) auch Karl Böhm, André Cluytens und Herbert von Karajan verpflichtet. Bei den Regisseuren fällt auf, daß neben Opernleuten, wie Paul Hager, Rudolf Hartmann, Herbert Graf, Frank De Quell, Franco Enriquez und Margherita Wallmann, auch spezielle Schauspiel-Regisseure, wie Strehler, Virginio Puecher und Luigi Squarzina, an der Scala tätig sein werden.

„Oedipus der Tyrann“ von Carl Orff wird an der Wiener Staatsoper Ende April in der Inszenierung von Günther Rennert herauskommen. Die Bühnenbilder entwirft Caspar Neher.

Die „Accademia Filarmonica Romana“ plant für den 11. Mai 1961 die italienische Erstaufführung der „Sieben Todsünden“ von Kurt Weill.

Das Hessische Staatstheater Wiesbaden wird vom 3. bis 6. März mit drei Aufführungen der Oper „Fidelio“ von L. v. Beethoven an der Norwegischen Staatsoper Oslo gastieren. Es wird das erste deutsche

Operngastspiel in der norwegischen Hauptstadt nach dem Kriege sein. Das Wiesbadener Ensemble reist mit Chor und Dekorationen, das Orchester wird vom Osloer Haus gestellt. Die musikalische Leitung hat Ludwig Kaufmann.

Kunst und Künstler

Wolfgang Sawallisch übernimmt am 1. September 1961 als Hamburgischer Genralmusikdirektor die Leitung des Philharmonischen Staatsorchesters. Er wird damit Nachfolger von Joseph Keilberth.

Der Mannheimer Oberspielleiter Ernst Poettgen geht am 1. September 1961 als Oberspielleiter an das Staatstheater Stuttgart. Ulrich Reinhardt, der Oberspielleiter der Oper an den Städtischen Bühnen Münster, ist als Oberspielleiter an das Nationaltheater Mannheim verpflichtet worden. Er wird seine neue Tätigkeit mit Beginn der Spielzeit 1961/62 aufnehmen. Wieland Wagner wurde für eine Gesamtinszenierung des „Ring des Nibelungen“ an den Städtischen Bühnen Köln gewonnen, die unter der musikalischen Leitung von Wolfgang Sawallisch zwischen 1962 und 1964 herauskommen soll.

Nicolas Beriozoff, der Ballettmeister der Württembergischen Staatstheater, wurde an das Ballett des Marquis de Cuevas in Paris verpflichtet. Sein Nachfolger wird John Cranco, der bisher als Choreograph am Royal Ballet London wirkte.

Hellmut Kellermann feiert am 10. Februar seinen 70. Geburtstag. Er war zunächst Geiger, später Kapellmeister und lebt heute als Kritiker in Wiesbaden. Kellermann ist auch als Komponist hervorgetreten.

Am 29. Februar feiert der Schweizer Komponist Wladimir Vogel seinen 65. Geburtstag.

Dr. Herbert Biehle begeht am 16. Februar seinen 60. Geburtstag. Nach musikwissenschaftlicher Tätigkeit wandte er sich der Stimmpädagogik zu. Er veröffentlichte „Stimmkunst“ (1931/32) und „Stimmkunde“ (1955).

Verschiedenes

Die Städtische Oper Berlin wird nach Eröffnung des neuen Opernhauses in der Bismarckstraße in Deutsche Oper Berlin umgenannt werden.

Zur Förderung amerikanischer Komponisten soll in New York eine Stiftung gegründet werden, die dem Andenken des Dirigenten Dimitri Mitropoulos gewidmet ist. Damit wird ein Wunsch des Verstorbenen erfüllt.

Kunst und Künstler

Bruno Hoffmann ist eingeladen worden, beim internationalen Konzert des Council of Education in World Citizenship am 5. Januar 1961 in der Central Hall London Musik für Glasharfe zu spielen.

Rudolf Bode feierte am 3. Februar seinen 80. Geburtstag. Er studierte zunächst Philosophie, Naturwissenschaften und Musik und wirkte von 1906 bis

1910 als Kapellmeister. 1910/11 studierte er bei Jaques-Dalcroze und gründete 1911 in München ein Institut für Bewegung und Rhythmus.

Unser Mitarbeiter Erwin Kroll feierte am 3. Februar in Berlin seinen 75. Geburtstag und zugleich sein 50jähriges Journalistenjubiläum. Königsberg, München und (seit 1934) Berlin sind die Hauptstätten seines Wirkens. Als Musikschriftsteller hat er sich

Rückschau



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Aus Carl Orff

Ludus de nato Infante mirificus

Faksimile der Original-Partitur

Handwritten musical score for *Ludus de nato Infante mirificus* by Carl Orff. The score is written on multiple staves, with various musical notations and lyrics. The lyrics are in Latin and include:

puiser a mors, horripissima mors, immanet excidium omni vitae!

puer a mors, horripissima mors, immanet excidium omni vitae!

Vae, vae, vae, vae, vae, vae, vae, vae, vae, vae!

Wass. D. m. bleibt durchgehend.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations and corrections throughout the score.

Sempre rubato

Singoli soli, sempre adterventione

Hexen

Wage

Was sieht er im Spiegel, was sieht er im Glas? Was sieht er, was sieht er, was sieht er im Glas?

Windm.

pp

Hexe

Nur Blinden sind Blinden vor Nebel und Rauch, wir sehen was wir sehen, wir sehen was wir sehen, wir sehen was wir sehen.

Windm.

Hexe

Blind ist der Spiegel, blind ist das Glas.

Hexen

Specular, specular, specular, specular

Gitarro

Schleier

Windm.

Hexe

Blind ist der Spiegel, blind ist das Glas.

Hexen

Specular, specular, specular, specular

Gitarro

Schleier

Windm.

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves. The top staff is labeled "K" and contains the lyrics "Hilf dich was du Ziel". The middle staff is labeled "K" and contains the lyrics "Hilf dich was du Ziel, du Ziel". The bottom staff is labeled "K" and contains the lyrics "Hilf dich was du Ziel, du Ziel". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *f*.

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves. The top staff is labeled "K" and contains the lyrics "Hilf dich was du Ziel, du Ziel". The middle staff is labeled "K" and contains the lyrics "Hilf dich was du Ziel, du Ziel". The bottom staff is labeled "K" and contains the lyrics "Hilf dich was du Ziel, du Ziel". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *p*. The lyrics "Hilf dich was du Ziel, du Ziel" are repeated across the staves.

J. = 72-80

H. Selonggio

Gröro
Schleht.
Augbling
Rausch

Kessen
 kin, kin, kin, kin, kaim - kaim!

Becken $\frac{1}{4}$
2 Taus $\frac{1}{4}$
 (gesch.)

mit Schlägel
auf nicht kess
hoss

Gröro
Schleht.
Augkl.
Rausch

Kessen
 Walken stellerin! klagel niederin! alle Musikfahnen!

Beck $\frac{1}{4}$
2 Taus $\frac{1}{4}$

x) 2 verschiedene große Paantam werden so ineinander gelegt, daß ein
 Holzkamm entsteht, der mit kleinen Klammern gefüllt wird. Der Klang wird
 durch kreisende Schüttelbewegung erzeugt.

vornehmlich der Romantik gewidmet, Bücher über E. Th. A. Hoffmann, H. Pfitzner und C. M. v. Weber veröffentlicht. Als Komponist trat er mit Werken vorwiegend ostpreussischer Prägung hervor. Als Senior der Berliner Musikkritiker ist er noch heute tätig. Kroll war der letzte Feuilletonleiter der altberühmten, von den Nazis 1933 verbotenen Königsberger Hartungsschen Zeitung.

Kurt Jooss feierte am 12. Januar seinen 60. Geburtstag. Nach dem Studium bei Rudolf von Laban gründete er die „Neue Tanzbühne“. Seinen Ruhm begründete er mit dem Ballett „Der grüne Tisch“. Jooss wirkt heute als Direktor der Tanzabteilung der Folkwangschule in Essen und ist auch bei den Europäischen-Amerikanischen Sommerkursen entscheidend beteiligt. Jascha Heifetz beging am 2. Februar seinen 60. Geburtstag.

Albert Rodemann beging am 11. Januar seinen 60. Geburtstag. Von 1930–1942 war er Kritiker an der Hannoverschen Zeitung. Seit 1950 wirkt er in gleicher Eigenschaft an der Mainzer Allgemeinen Zeitung.

Jaro Prohaska feierte am 24. Januar in Berlin seinen 70. Geburtstag. Nach dem Studium in Wien debütierte er in Lübeck als Wotan und wurde 1932 an die Berliner Staatsoper engagiert. Viele Jahre wirkte er in Bayreuth. 1948 wurde er an die Berliner Musikhochschule als Leiter der Opernschule berufen.

Musikerziehung

Zu Ehrenmitgliedern der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg wurden die Komponisten Paul Hindemith, Johann Nepomuk David und Carl Orff ernannt. Es ist das erste Mal in der Geschichte der Akademie Mozarteum, daß Ehrenmitgliedschaften verliehen wurden.

Der Münchner Musikkritiker Ludwig Wismeyer erhielt einen Lehrauftrag für das Orff-Schulwerk an der Badischen Hochschule für Musik, Karlsruhe. Auf der nächsten Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt in der Woche nach Ostern wird Wismeyer eine Arbeitsgruppe „Orff-Schulwerk“ leiten.

Professor Philipp Mohler, der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt am Main, ist zum 1. Vorsitzenden der Sektion Hessen/Rheinland-Pfalz des Deutschen Komponisten-Verbandes gewählt worden.

Zu unserer musikunterrichtlichen Schriftenreihe

DIE OPER


(Herausgeber: D. Stoverock und Th. Cornelissen)

erschienen jetzt für die Hand des Schülers

Beispielhefte (je DM 2,25)

mit vielen Musikproben und -Analysen.

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Außer unserer Notenbeilage „Ludus de nato Infante mirificus“ von Carl Orff sind diesem Heft Prospekte der Arbeitsgemeinschaft für evangelische Jugendmusik, Willingen/Stryck, und des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, beigelegt.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann – Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ – seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ – seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e.V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,- DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. **Erscheinungsweise:** monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. – **Bezug:** durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. – **Bezugsbeginn** jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. – **Anschrift der Schriftleitung:** für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weiergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. – **Abdruck** der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. – **Druck:** Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. – **Zahlungen:** Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. – **Bezugsbedingungen im Ausland:** USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement O. S. - 130,- (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weiergarten 12.

Verschiedenes

Dr. Helmut Kirchmeyer, Düsseldorf, wurde als Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an die Technische Hochschule in Aachen berufen.

August Wenzinger wurde zum Ehrendoktor der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel ernannt.

Zur 300. Wiederkehr des Geburtsjahres von Joh. Joseph Fux hat die Johann Joseph Fux-Gesellschaft, die ihren Sitz in Graz hat, eine Medaille „Pro musica austriaca“ gestiftet, die für hervorragende Leistungen zur Wiedererweckung barocker Musikdenkmäler in Österreich verliehen werden soll.

Eine Edwin-Fischer-Stiftung wurde von dem kürzlich verstorbenen Schweizer Pianisten testamentarisch gegründet. Sie soll jungen Talenten das Studium erleichtern und ihr erstes Auftreten ermöglichen und in Not geratenen Künstlern helfen. Die Stiftung ist der Künstlerhilfe Luzern, ebenfalls eine Gründung Fischers, angegliedert.

Der Landesverband der Evangelischen Kirchenmusiker Bayerns hielt unter Leitung seines Vorsitzenden, LKMD Professor Friedrich Högner, München, vom 1. bis 5. Januar seine 7. Werktagung in Bayreuth ab, die unter dem Thema „Das 19. Jahrhundert und die Kirchenmusik“ stand.

Zum Gedächtnis

Christian Döbereiner ist am 14. Januar im Alter von 86 Jahren in München gestorben. 1905 gründete er die Vereinigung für Alte Musik, in der er als Dirigent und Gamben-Solist wirkte. Die Renaissance des Gambenspiels in Deutschland ist nicht zuletzt ihm zu danken. In Hannover starb im Alter von 85 Jahren Professor Dr. Walter Upmeyer. Als Herausgeber alter Musik hat er sich große Verdienste erworben.

Elena Gerhardt ist am 11. Januar im Alter von 77 Jahren in London gestorben. Die bedeutende Sängerin hatte sich vor allem als Interpretin des romantischen deutschen Liedes einen Namen gemacht. 1933 war sie gezwungen zu emigrieren und lebte seitdem in London. Der Musikkritiker Otto Maaß, von 1927 bis 1958 Musikredakteur der Basler Nationalzeitung, ist im Alter von 75 Jahren in Basel gestorben.

Hans Albrecht, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Kiel, ist am 20. Januar im Alter von 58 Jahren gestorben. Durch seine Forschungen über die Musik der Reformationszeit, durch seine Mitwirkung an wissenschaftlichen Organisationen und als Herausgeber von musikwissenschaftlichen Zeitschriften hatte er sich einen Namen gemacht.

Nachtrag: Die Partitur zu „Anaklasis“ von Krzysztof Penderecki, aus der wir in Heft XII 1960 eine Seite veröffentlicht haben, ist im Verlag Hermann Moeck, Celle, erschienen.

HANS-MARTIN LINDE

Schüler von Prof. Dr. Scheck, gilt als einer der besten Blockflötenspieler Europas. Er ist Dozent an der Schola cantorum in Basel und Mitglied der Cappella Coloniensis.

Neu aus seinem Schaffen:

Sopranblockflöten-Schule

für Fortgeschrittene

Ed. Schott 4883 · 36 Seiten · DM 4,50



Es ist das Ziel der vorliegenden Schule, dem Spieler der Sopranflöte weiterzuhelfen, der sich schon eine Grundlage geschaffen hat. Dabei wird vorausgesetzt, daß er über eine gewisse Spielfertigkeit verfügt und alle üblichen Griffe kennt. Durch diese Schule sollen seine musikalischen, technischen und stilistischen Kenntnisse erweitert werden.

Das Spiel der Sopranflöte wird häufig eine Art Vorstufe zum Spiel der Altblockflöte f' sein, die das eigentliche Soloinstrument der Blockflötenfamilie ist. Es ist also wichtig, auch deshalb das Spiel auf dem Diskant-Instrument gründlich zu erlernen. Schließlich gibt es neben der relativ kleinen Zahl alter Solowerke für die Sopranflöte eine Reihe von Solo-Kompositionen der Gegenwart, mit denen höchste Ansprüche gestellt werden.

Die kleine Übung

Tägliche Studien für die Sopranblockflöte

Ed. Schott 4882 · 32 Seiten · DM 4,—

Das Übungsheft ist für diejenigen Sopranflötenspieler gedacht, die schon eine Anfängerschule durchgearbeitet haben. In den hier zusammengestellten Übungen sollen die Grundlagen der Spieltechnik ausgefeilt werden.

Erst der fortgeschrittene Spieler wird zu Etüden greifen. Darum werden hier die wichtigsten Spielprobleme der Sopranblockflöte in Form kleiner Spielstücke zusammengefaßt.

Schott

AUDIO-VISUELLE DONEMUS-SERIEN

Im März 1961 erscheint bei Donemus die erste Schallplatte sowie die hierzu gehörenden Partituren der ersten **Audio=Visuellen Donemus=Serie**. — Die **A.V.D.=Serie 1961** umfaßt vier 25-cm=Langspielplatten mit niederländischen Kompositionen — abwechselnd Orchester-, Chor- und Kammermusik —, ausgeführt von hervorragenden niederländischen Orchestern, Chören und Solisten.

PROGRAMM 1961:

Erscheinungstermin:	Komponisten:	Werke:
März Orchester („live-recordings“)	Kees van Baaren Marius Flothuis	Variationen für Orchester (Variazioni per orchestra) Sinfonische Musik
Juni Kammermusik	Henk Badings Lex van Delden Hans Henkemans	Sonate Nr. 2, Violoncello solo Impromptu, Harfe solo Sonate, Klavier solo
September Orchester („live-recordings“)	Guillaume Landré Ton de Leeuw	Permutazioni, Sinfonische Mouvements, Rétrogrades
Dezember Kammermusik	Hendrik Andriessen Rudolf Escher Herman Strategier u. a.	} ausgewählte Chorwerke

AUSFÜHRENDE:

Concertgebouw-Orchester, Dirigent: Eduard v. Beinum · Utrechter Philharmonisches Orchester, Dirigent: Paul Hupperts · Niederländischer Kammerchor, Dirigent: Felix de Nobel · Phia Berghout, Harfe · Anner Bijlsma, Violoncello · Hans Henkemans, Klavier.

ABONNIEREN Sie durch Einschreibung bei Donemus oder bei unserem Vertreter für Deutschland: Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Adolfsallee 34.

Es erscheinen jährlich vier Schallplatten **mit** den dazugehörenden Partituren in begrenzter Auflage in Form von Subskriptions=Abonnements.

Der Preis für ein Jahres=Abonnement beträgt DM 55,—, Bezahlung an Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Postscheck: Frankfurt/M. Nr. 1017 01; Banken: Landeszentralbank in Hessen, Wiesbaden; Dresdner Bank, Wiesbaden; Wiesbadener Bank eGmbH., Wiesbaden.

Der Versand erfolgt jeweils nach Erscheinen der Platten zu den vorgenannten Terminen.

Ab Januar 1962 beträgt der Preis für die Serie 1961 DM 85,—. Der Bezug von Einzel=Exemplaren aus der **A.V.D.=Serie 1961** ist erst ab 1962 möglich, sofern noch Vorräte vorhanden sind.

DONEMUS — Jacob Obrechtstraat 51 — AMSTERDAM

für Deutschland: Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Postfach 471

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLIN

BERLIN

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwarz-Schilling. — Dirigieren: Peter, Kraus, Jakobi, Hannuschke. — Gesang und Opernschule: Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümm, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Lisa Walter. — Tasteninstrumente: Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier; Orgel: Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz; Cembalo: Kind. — Streichinstrumente: Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Brero, Klemm, Dorner, Lutz, Schumacher. — Blas- u. Orchesterinstrumente: Jacobs, Domroese, Engels, Frenz, Geuser, Gohlke, Hübner, Jacobs, Kujak, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins, Wesenigk. — Musik-erziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik: Stoverock, Bergese, Fuchs, Dr. Borris, Raddatz, Rehberg, Dr. Reimann. — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — Aufnahmestudio: Dr. Geiseler. — Opernschule: Senff. — Orchesterschule.

DETMOLD

NORDWESTDEUTSCHE MUSIK-AKADEMIE

Detmold, Neustadt 12, Tel. 31 45 / 46

Direktor: Prof. Martin Stephani

Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

Komposition und Tonsatz: Driessler, Kelterborn, Klebe, Luchterhandt, Dr. Manicke. — Orchester und Orchesterdirig.: König, Stephani. — Chor und Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang und Opernschule: Bökemeier, Creuzburg, Déroubaix, Drissen, Günter, Husler, Dr. Kläiber, Kretschmar, Lindenbaum, Spranger, Wonner, Wünschmann. — Tasteninstrumente: Böker, Goebels, v. Haimberger, Kretschmar-Fischer, Kunze, Ledner, Lorenz, Menne, Natermann, Redel-Seidler, Richter-Haaser, Schilde, Schnurr, Theopold, Traminz. — Streichinstrumente: Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstrumente: Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — Schlagzeug: Scherz. — Harfe: Wagner. — Laute und Gitarre: Müller-Dombols. — Kammermusik: Strub, Weissenborn. — Gehörbildung: Driessler-Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere und Real-Schulmusik: Dr. Bauermann, Dr. Eberth, Gresser, Dr. Lorenzen. — PM-Seminar: Goebels, Weiß. — Evang. Kirchenmusik: Dr. Reindell, Traminz. — Tonmeisters-Ausbildung: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musikgeschichte: Dr. Jung. — Sprecherziehung: Kuhmann, Dr. Uhlenbruch. — Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1961: 5.-7. April 1961.

FRANKFURT/M.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33

Telefon 55 44 14 und 59 16 73

Direktor: Prof. Philipp Mohler

Stellv. Direktor: Dr. Franz Flößner

Komposition und Tonsatz: Baither, Biersack, Frommel, Hessenberg, R. Klein, Mohler, Niederste-Schee, Zipp. — Dirigieren (Orchester: Prof. Zwißler, Chor: Felgner). — Klavier: Arnold, Bühner, Dr. Flößner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leier, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — Violine: Graef-Mönch, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — Bratsche: Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Orgel: Baither, Bochmann, Hartmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger. — Gesang: Becker, Daden, Gründler, Heß, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — Schauspielschule (Maisch, Engelhardt, Genzmer, von Puttkamer, Schoch, Dr. Harms, Dr. Hasselbrink). — Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe: Cremer, Englert, Göpfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Oltersdorf, Richter, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein, Winter. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Sprecherziehung: Grantz-Soeder. — Rhythmik: Awanowa. — Elementare Musikerziehung: Dr. Abel-Struth. — Kirchenmusik (Walcha). — Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrer-Seminar (Dr. Flößner). — Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, Hohner, Uhlig, Welter). — Opernschule (Klauß). — Orchesterschule (Biersack). — Kammermusik (Lenzewski). — Studio für Neue Musik (Lenzewski). — Liedklasse (Zwißler). — Chor (Felgner). — Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

FREIBURG/BR.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 30

Telefon 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Keßler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgeschichte: Dr. Dammann. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang und Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Schneider-Marfels, Fernow, Finke, Klodt, Schirmer, Hatz, Krebs, Riegler, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Keßler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber. — Viola: Koch. — Violoncello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Koch, Teichmanis. — Flöte, Blockflöte und alte Kammermusik: Dr. Scheck, Delius. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: Kraft, Dr. Haag, Keßler, Rößler. — Schulmusik: Dr. Hartmann, Dr. Dammann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath (Ob.), Kaiser (Klar.), Müller (Fag.), Leonards (Horn), Gleißle (Tromp.), Fröhlich (Pos.), Hempel (K'baß), Köhler (Pke.), Schlager (Hfe). — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

DIE STADT NÜRNBERG

sucht für das Konservatorium der Musik
(Leitung: Oberstudiendirektor Dr. Seiler)

zum Beginn des Schuljahres 1961/62 (September 1961)

einen hauptamtlichen Lehrer für
Musiktheorie und Komposition

Bewerbungen mit ausführlichem Lebenslauf (lückenlose Darlegung des Bildungsganges und der bisherigen Tätigkeit) sowie Abschriften der Prüfungs- und Stellenzeugnisse bis 1. März 1961 erbeten an die

STADT NÜRNBERG — PERSONALAMT

Internationaler Wettbewerb

für junge Opernsänger · Sofia · Bulgarien

26. Juni bis 10. Juli 1961 · Veranstaltung des Kulturamtes Sofia · Professor Slavko Popoff bringt den jungen Bewerbern zwischen 23 und 33 Jahren die freundliche Einladung zur Teilnahme. Anmeldung und Auskunft an das Sekretariat des Wettbewerbs, Sofia, Boul. Stamboliiski 18. Aufenthaltskosten für die Zeitdauer des Wettbewerbs auf Rechnung des Komitees.

Chor- und Orch.=Dirigent

nach 12jähriger Tätigkeit als Leiter führender Chorvereinigungen in den USA nach Deutschland zurückgekehrt,
sucht entsprechenden Wirkungskreis.

Möglichst im Raum von München.

Zuschriften unter M 923 an den Verlag erbeten.

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLIN

HAMBURG

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12
Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler
Stellv. Direktor, m. d. W. d. G. beauftragt:
Prof. Hajo Hinrichs

Komposition u. Tonsatz: Ditzel, Hagemann, Hohlfeld, Jarnach, Klussmann, Krütfeld, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Martin. — Chorleitung u. Chor: Detel. — Gesang u. Opernklasse: u. a. Berger, Ebers, Focke, Guillaume, Hinrichs, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — Klavier: u. a. Besch, Gebhardt, C. Hansen, Henry, Schönsee, Schröter, Schultz-Klingström, Stöterau, Weber, Zur. — Orgel: u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — Cembalo: Albes, E. Hansen. — Streichinstrumente: u. a. Distler, Hamann, Hanke, Hauptmann, Hendriks, Lang, Nelleßen, Röhn, Schüchner, Troester, Ziolkowski. — Blas- u. sonstige Orchesterinstrumente: u. a. Eggers, Hinze, Keller, Krause, Raasch, Rohland, Schaefer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volksschule u. Gymnasium): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikgeschichte: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks, Nagel. — Studio für Neue Musik: Krütfeld. — Aufnahmeprüfungen: März und September, Schauspiel nur März.

KÖLN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51
(Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter
Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

Hochschulklassen: Gesang: Bösenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — Geige: Marschner, Rostal. — Cello: Cassado, Steiner. — Komposition: Petzold, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer, Sawallisch. — Chorleitung: Hammers, Schroeder. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Dr. Kehr. — Opernklasse: Haberland, Hammers, Schuh. — Operndorfschule: Hammers. — Institut für Schulmusik und Realschulabsbildung: N. Schneider. — Institut für kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar: N. N. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: von der Nahmer. — Seminar für Rundfunk- und Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

MÜNCHEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller
Direktor: Prof. Anton Walter

Unterricht in allen Lehrfächern der Musik sowie im Tonkünstl. Lehramt. Aufnahmeprüfung: Ende September. Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Komposition: Bialas, Genzmer, Höller, Lehner; Dirigieren: Eichhorn, Lessing, Mennerich; Chorleitung: Schieri; Kirchenmusik: Dr. Hafner (kath.), Högner (ev.); Gesang: Gruberbauer, Holm, Hotter, Hüsch, Kayßler-Beblo, Kupper, Reuter, Schmitt-Walter; Klavier: Kurt Arnold, Domes, Hindemith-Landes, Koebel, Dr. Linden, Rosl Schmid, Steurer, Tehn-Bergh, Wührer; Cembalo: Stadelmann; Orgel: Richter, Wismeyer; Streichinstrumente: v. Beckerath, Büchner, Härtl, Laurent, Raba, Reichardt, Georg Schmid, Stiehler, Stross, Ortner; Orchesterinstrumente: Theurer, Noeth, Uhlemann, Sertl, Porth, Lentrodt; Musikwissenschaft: Dr. Pfrogner, Dr. Valentin, Dr. Zentner; Seminar für Musikerzieher: Gebhardt; Opernschule: Heinz Arnold, Altmann, Daubner, Gundlach; Opernchor-gesang: Hanns Haas.

SAARBRÜCKEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Direktor: N. N.
Saarbrücken, Kohlweg 18, Telefon 2 80 80

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi

Meisterklassen: Prof. Foldes (Klavier), Prof. Gendron (Violoncello), Konietzny (Komposition), Prof. Wüst (Dirigieren). — Gesang: Fuchs, Schloßhauer, Fougner. — Klavier: Prof. Griem, Dr. Müller, H. u. K. Schmitt, Sellier. — Cembalo: Lonnendonker. — Orgel: Schneider, Oehms, Rahner. — Violine und Viola: Prof. Bus, Strauß, Hoenisch. — Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente. — Tonsatz: Dr. Klein, Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — Dirigieren: Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — Chor: Prof. Dr. Schmolzi. — Orchester: Dr. Loskant. — Kammermusik: Hoenisch, Konietzny. — Musikwissenschaft: Prof. Dr. J. Müller-Blattau. — Sprechen: Dr. Geißner. — Schulmusik: Prof. Dr. Schmolzi, Graetschel, Prof. Dr. Kopfer, Dr. Schneider. — Kirchenmusik (kath.): Lonnendonker, (evang.): Rahner. — Privatmusiklehrerseminar: Prof. Griem. — Opernschule: Mutzenbecher, Zöllner, Leder, Wirtz. — Schauspielschule: Prof. Recktenwald, Wedekind. — Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 24 60 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter
Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

Komposition und Tonsatz: David, Gümbel, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Schaible, Sigel, Sihler, Völker. — Violine: Kergl, Loewenguth, Müller-Crailsheim, Stefanski, Steffen-Wendling. — Viola: Kessinger. — Cello: Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — Klavier: Buck, Erfurth, Herold, Horbowski, Lautner, Trauer, Uhde. — Orgel: Gerok, Liedeker, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orchesterinstrumente: Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — Alte Instrumente: Praetorius, Niggemann. — Sprecherziehung: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistot, Bünner, Ellersiek. — Chor und Chorleitung: Grischkat. — Dirigentenklasse, Orchester: Müller-Kray. — Oper, Opernchor: Rüder, Dobbartin, Hübner, Kapper, Mende. — Schauspiel: Kenter, Barth, Dr. Melchinger, Norgall. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Dr. Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — PM-Seminar: Volkart. — Tonstudio: Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

RUHE UND ERHOLUNG in den Alpen im Landhaus Friedburg

Ger., sonnige Balkonzimmer, fl. Wasser, Ölheizung, gr. Garten, Musikzimmer mit Flügel, ganzjährig geöffnet. Bettpreis DM 3,- bis DM 5,-, Frühstück DM 2,-, Bed. Es werden auch 1 bis 2 Kinder in liebevolle, sorgfältige Erziehung genommen. Musikunterricht!

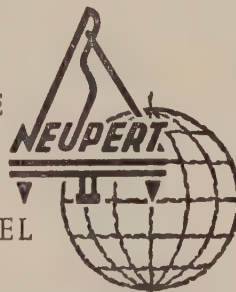
FLINTSBACH am Inn, Wendelsteinstraße

Kirchen- und Schulmusiker

Reiche Erfahrung im Musizieren mit Laien (Chor, alte und neue Streichinstrumente, Blechblasinstrumente, Blockflöten, Orff-Instr.). 12 Jahre Unterrichtserfahrung an Gymnasium und Volkshochschule. Besondere Studien in liturgischer Musik, rhythmische Erziehung, sucht neuen Wirkungskreis

Zuschriften unter M 917 an den Verlag erbeten.

KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLUGEL



überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Hildegard Benner, Velbert/Rhld., Friedrich-Ebert-Straße 121, Fernruf 5 36 81 Konzerte – Unterricht
KLAVIER: Sascha Bergdolt, Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1–3 parterre, Tel. 3 74 53 Konzerte – Unterricht
KLAVIER: Liesel Cruciger, Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40
KLAVIER UND CEMBALO: Prof. Franzpeter Goebels, Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88
KLAVIER: Anneliese Hasselmann, Dierdorf (Bez. Kobl.)
KLAVIER: Rolf Kuhnert, Berlin-Wilmersdorf, Mansfelder Straße 32, Tel. 87 62 32. Schönberg, Berg, Webern, Strawinsky, Hindemith, Messiaen, Boulez (1. u. 2. Sonate), Fortner, Blacher
KLAVIER: G. Louegk, München, Möhlstraße 30
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney, Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27
KLAVIER: Eleonore Stix, Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60
KLAVIER: Ele Unkelbach-Eckhardt, Mülheim/Ruhr Klavierstudio – Konzerte. Kesselbruchweg 19, Ruf 49 04 89
KLAVIERTRIO: Eggers-Trio (Geschwister Eggers) Bremen-Lesum, Auf dem Pasch 29, Tel. 7 54 89
VIOLINE: Ernst Hoffmann, Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
CELLO: Prof. Slavko Popoff, Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne
CELLO: Carlt. Preußner, Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse
VIOLONCELLO/VIOLA DA GAMBA: Wolfgang Eggers, Bochum, Marienstraße 32, Tel. 6 10 58
VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA UND BARYTON: Prof. K. M. Schwamberger, Salzburg, Mozarteum
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56
ORGEL, KLAVIER, Kath. Kirchenmusik, Alfred Berghorn, Probstei St. Urban, Gels.-Buer, Westerholter Str. 86
SOPRAN: Madeleine Baer, Lied, Oratorium, Oper, Voltastraße 81, Zürich 7/44 (Schweiz)
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3, Haus San Remo, empfiehlt sich für Liederabende und Chorkonzerte. Begleiter: Generalmusikdirektor Otto Volkmann

SOPRAN: Anneliese Bunte, Remscheid-Lennep, Teichstraße 9, Oratorium, Kantate, Konzert, Tel. 6 26 76
SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann, Lied – Konzert, Oper, Oratorium. Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
SOPRAN: Ilse Mengis, Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Barbara Preisker, Oratorium und Liederabende (Begleiter Gerhard Dettmering), Frankfurt (Main), Dahlmannstraße 19. Ruf: 4 89 14
SOPRAN: Ruth Siebenborn, Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Paula Schütz, Berlin-Schlachtensee, Matterhornstraße 57, Ruf: 84 78 02. Alte und neue Musik – u. a. Schönberg, Krenek, Reutter, Fortner, Pepping
ALT: Eleonore Braun, Konzert- und Oratoriensängerin, Düsseldorf, Oststraße 14
ALT: Carla Moritz (Müller-Coeln), Konzert u. Oratorium, früher Wiesbaden, jetzt Saarbrücken. Privat: Neunkirchen/Saar, Bahnhofstraße 10. Tel. Neunkirchen 20 06
ALT: Lotte Wolf-Matthäus, Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover. Telefon Lehrte 28 57
KONTRA-ALT: Dore Blindow, Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
BASS-BARITON: Eugen Klein, Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 83, Tel. 7 32 24
BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer, Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
BASS-BARITON: Hermann Rieth, Konzert – Oratorium, Freiburg i. Br., Gaylingstr. 3, Tel. 3 06 65
BASS: Rainer Grönke, Seesen/Hannover, Ringstraße 1
BRAHMS-VOKAL-QUARTETT (vokale Kammermusik) Walter Krauß, Neustadt/Weinstr.-Hambach, Weinstr. 3
GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann, Wiesbaden, Uhländstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann, Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
GESANGSSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter, München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
BOHNENTANZ: Schule Frida Holst, Stadttheater Duisburg (Privatwohnung: Platanenhof 2)



Alte und neue Meister-Instrumente • Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N • HERDWEG 58 • GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung • Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile.
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Viol

der altbewährte LACKBALSAM
zur Pflege und Reinigung
der Streichinstrumente.

TOD DEM HOLZWURM

In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i/Brsg.
Bertoldstraße 43

RICHARD MÜLLER · BREMEN

Gegründet 1919

Holzblasinstrumentenbau-Meister

Brokstraße 60, Ruf 49 05 20

Klarinetten, Böhm-Flöten

ALTE UND NEUE MEISTER=GEIGEN

Bogen, Etais, Saiten, Reparaturen

Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 10
2. Aufgang, 1. Stock



PYRAMID

SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

Passion und Ostern

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL:

Johannes-Passion (1704) · EM 503

Für Soli, 4- bis 5stg. gem. Chor, 2 Violinen (2 Flöten,
2 Oboen), Viola, Violoncello, Kontrabaß und General-
baß. Hrsg. H. Heilmann. (80 Min.) Part. 26,-, Klav.-
Ausz. 9,80, Chorp. 1,80, Viol. I (Flöte I, Oboe I)
1,80, Viol. II (Flöte II, Oboe II) 1,80, Viola 2,-, Viol.
III (statt Viola) 2,-, Cello/Kb. 3,40, Textbuch -40

DIETRICH BUXTEHUDE:

Jesu, meines Lebens Leben (EKG 65) · EM 959

Aria für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Flöte, 2 Viol.,
2 Violinen, Violone, Generalbaß. Hrsg. D. Kilian
(5 Min.) Part. 4,80, Chorp. -90, Viol. I/II -60,
Viola I/II -60, Violone -20, Cello -20

WALDRAM HOLLFELDER:

Ich bin die Auferstehung und das Leben · EM 454
Motette für 4- bis 6stg. gem. Chor (4 Min.) 1,40

HANS KAMMEIER: Christ ist erstanden · EM 116
Kantate für 1- bis 4stg. gem. Chor und Solostimmen
nach österlichen Volksliedern (18 Min.) Part. 4,80,
Chorp. 3,30

FELICITAS KUKUCK: Die Ostergeschichte · EM 361
Für 3stg. gem. Chor (Instrum. ad lib.) (5 1/2 Min.) 1,-

JOSEF MICHEL: Credo / Osterruf · KN 1

Für 4stg. gem. Chor, 2 Tromp. ad lib. und 3stg. gem.
Chor, Orgel, 4 Bläser ad lib. -40

FRITZ WERNER: Es ist erstanden Jesus Christ · EM 605
Evangelische Morgenfeier für die österliche Freuden-
zeit. Für 1- bis 4stg. gem. Chor, Flöte, Oboe, Englisch-
horn, Fagott u. Orgel. Werk 31. (10 Min.) Part. 3,20,
Chorp. -80, Flöte/Oboe -60, Englischhorn -30,
Fagott -30

VERLAG MERSEBURGER · Berlin=Nikolassee

Musikstudium in Deutschland

Studienführer

Herausgegeben im Auftrage des Deut-
schen Musikrates von Dr. Kurt Hahn

INHALT:

Musik · Musikerziehung · Musik-
wissenschaft:

Hochschule und Konservatorium · Universität
Andere Institute · Kurse

Studium und Beruf:

Allgemeine Studienbedingungen —
Ausbildungswege

Komponist · Dirigent · Konzertierender Künst-
ler · Orchestermusiker · Chorsänger · Kirchen-
musiker · Tonmeister · Schulmusikerzieher ·
Privatmusikerzieher · Lehrer an Jugend- und
Volksmusikschulen · Musikwissenschaftler ·
Musikinstrumentenbauer

Übersicht der Ausbildungsstätten

Übersichtskarte

Die Städte und ihre Musikinstitute

Anschriften der Ausbildungsstätten,
Musikinstitute, Verbände, Zeitschriften

100 Seiten · kartoniert DM 6,80

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

Städtisches Konservatorium Osnabrück

Leitung: Direktor Karl Schäfer

Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar f. Privatmusikerzieher, Lehrer an Jugendmusikschulen. Orchesterschule. Chorleiterseminar. Opernschule. Ev. Kirchenmusik. Jugendmusikschule, Meisterkurse, Musica-viva-Konzerte.

Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neynes

AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE,
GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

MEISTERKLASSEN

Gesang — Prof. Franziska Martienßen-Lohmann
Violine — Kurt Schäfer
Viola — Franz Beyer
Violoncello — Kurt Herzbruch
Klavier — Max Martin Stein
Kompositionsklasse — Jürg Baur

OPERNSCHULE

Ausbildung bis zur Bühnenreife

ORCHESTERSCHULE

Ausbildung bis zur Orchesterreife

SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend- und Volksmusikschulen.
Abschluß: Staatl. Privatmusiklehrerprüfung

SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor (A- und B-Prüfung)

ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie

Aufnahmeprüfungen für das Sommersemester:
14–24. März

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:

Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums
Düsseldorf, Fischerstraße 110/1

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt,
Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51 / 53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass · Cello: Störck · Cembalo: Salling · Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert · Dirigenten und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke · Allg. Erziehungslehre: Spreen · Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Wörner

Seminar für Privatmusiklehrer
Stieglitz

Seminar für rhythm. Erziehung
Conrad, Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik
Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kritschker, Kolf, Wecking, Mareck, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen)

Abteilung Theater

Oper

Leitung: Prof. Dressel
Szen. Leitung: Roth
Gesang: Wesselmann, Kaiser-Breme · Einstudierung: Knauer, Winkler · Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt

Opernchorschule

Knauer

Schauspiel

Leitung: Kraut

Dozenten: Clausen, Forbad, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Traenckner-Cartellieri, Grasses, Mandelartz · Angeschlossen Seminar für Vortragskunst, Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen) · Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo) und Bruno Müller), Dirigieren (GMD Krannhals).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT

für

freie improvisation

unterricht in vier sprachen

(konzert- und lehrdiplom)

kursdauer ein jahr (oktober—juni)

spezialkurs im sommer (juli—august)

auskunft durch das sekretariat

case ville, lausanne, schweiz

Bergisches Landeskonservatorium

Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare.

Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)



Neu bei Bärenreiter-Musicaphon



Claude Debussy: Trois Chansons de Charles d'Orleans

Maurice Ravel: Trois Chansons

N.C.R.V. Vocaal Ensemble, Hilversum. Dirigent: Marinus Voorberg

17 cm (45 UpM) BM 17 E 009 DM 7,50

Debussy und Ravel sind vorwiegend als Meister impressionistischer Instrumentalmusik bekannt. Die auf der vorliegenden Platte von Marinus Voorberg und seinem Chor brillant interpretierten Chansons verbinden den zauberhaften klanglichen Charme impressionistischer Tonmalerei mit der alten Tradition französischer Vokalmusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Hugo Distler: Totentanz

Motette zum Totensonntag für vierstimmigen Chor a cappella und Sprecher.

W. Klam (Kaiser); H. Tügel (Bischof, Greis); G. Lippert (Edelmann); Dr. G. Eilert (Arzt); M. Steffen (Kaufmann); J. Dahmen (Landsknecht, Bauer); H. Fitze (Schiffer); Dr. G. Bunte (Klausner); J. Spiegel (Jungfrau); Georgia Eilert (Kind). Tod: Heinz Reincke. Norddeutscher Singkreis; Leitung: Gottfried Wolters

25 cm (33 UpM) BM 25 R 602 DM 15,-

Distlers „Totentanz“ erwuchs aus dem Geist des alten Lübecker Totentanzes, wie er auf den im Kriege zerstörten Fresken der Marienkirche dargestellt war. Die auf Sprüche des Angelus Silesius komponierten Chorsätze umrahmen jeweils die nach dem Originaltext neugestalteten Dialoge. Die vorliegende erste Aufnahme des Werkes vermittelt durch die hervorragende Leistung Heinz Reinckes und die großartige Interpretation des Norddeutschen Singkreises einen faszinierenden Eindruck.

Hugo Distler: Choräle aus dem „Jahrkreis“

(Wie der Hirsch schreiet / Der Mensch, vom Weibe geboren / Verleih uns Frieden / Also hat Gott die Welt geliebt / Selig sind die Toten)

Schwäbischer Singkreis; Leitung: Hans Grischkat

17 cm (45 UpM) BM 17 E 005 DM 7,50

Diese Auswahl aus der verbreitetsten Choral-Sammlung Distlers wird allen Freunden des Komponisten besonders willkommen sein, zumal Hans Grischkat durch seinen engen persönlichen Kontakt mit Distler in dessen Stuttgarter Jahren als einer der authentischen Interpreten dieser Musik gelten kann.

Hugo Distler: Chorlieder

(Laß, o laß / Es geht ein dunkle Wolk herein / Schlaf, mein Liebchen, schlaf ein / Die Sonne sinkt von hinten / Ich brach drei dürre Reiselein)

Schwäbischer Singkreis; Leitung: Hans Grischkat

17 cm (45 UpM) BM 17 E 006 DM 7,50

Die Aufnahme ist als Gegenstück und Ergänzung der „Jahrkreis“-Platte gedacht, indem hier einige der schönsten weltlichen Chorsätze des Komponisten zusammengestellt wurden. Die echt vokale, deklamatorische Prägnanz, das rhythmische Raffinement und die leichte, phantasievolle Klanglichkeit dieser Werke reihen sie in den klassischen Bestand heutiger Chorschaffens ein.

Walther Hensel: Gedenken im Lied

(Geh aus, mein Herz / Die Schwestern / O du mein Gott / Geistliches Morgenlied / St. Michaelslied / Es sungen drey Engel)

Schwäbischer Singkreis; Leitung: Hans Grischkat

17 cm (45 UpM) BM 17 E 008 DM 7,50

Walther Hensel war eine der führenden Gestalten der Singbewegung in Deutschland. Durch die von ihm begründeten Singwochen sind weite Kreise mit seiner auf eine Neubelebung des echten alten Volksliedgutes gerichteten Arbeit in Berührung gekommen. Aus seinen vielen Kompositionen und Liedbearbeitungen bringt diese erste Walther-Hensel-Platte eine Auswahl.

Willy Burkhard: Serenade für Flöte und Klarinette op. 92

Bläser der Nordwestdeutschen Musikakademie, Detmold

17 cm (45 UpM) BM 17 E 301 DM 7,50

Das humorvolle, eingängige Werk des bekannten Schweizer Komponisten erscheint besonders geeignet, einen Zugang zur Musik unserer Zeit zu gewinnen.

Ein Kompendium der Orchesterkunst von der Vorklassik bis zur Gegenwart

**Die längst fällige
Instrumentations-
lehre
für den Komponisten,
Dirigenten
und Arrangeur,
für den Fachlehrer
wie für den
Studierenden.**

**Neu und einmalig
nach Inhalt
und Anlage**

Hermann Erpf Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde

368 Seiten mit einer Instrumententabelle
300 Partiturauszüge aus Werken von der
Vorklassik bis zur Moderne demonstrieren die
unerschöpflichen Kombinationsmöglichkeiten
im klassischen wie im modernen Orchester.

Ganzleinen **DM 40,-**

SCHOTT